
ACADEMIA

Л. ШЮККИНГ
Профессор Лейпцигского Университета

СОЦИОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ВКУСА

с приложением статей

ШЕКСПИР КАК НАРОДНЫЙ ДРАМАТУРГ

СЕМЬЯ КАК ФАКТОР ЭВОЛЮЦИИ ВКУСОВ

Перевод с немецкого Б. Я. Геймана и Н. Я. Берковского, под редакцией и с предисловием проф. В. М. Жирмунского

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1928

Levin Ludwig Schücking
Die Soziologie
der literarischen Geschmacksbildung.
München 1923.

Обложка работы
Алексея УШИНА

Ленинградский Областлит № 2734 Тираж 3200 экз.

2-я тип. Транспечати НКПС — Ленинград, Ул. Правды, 15.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Социологическое направление имеет в Германии целый ряд выдающихся представителей среди исследователей истории английской литературы [1]). О пробуждении интереса к этому кругу вопросов свидетельствуют книги Герберта Шёффлера „Протестантизм и литература" (Herbert Schöffler „Protestantismus und Literatur", 1922), В. Дибелиуса „Диккенс" (W. Dibelius „Charles Dickens", 1916), Б. Фэра „Английская литература XIX—XX вв." (B. Fehr „Englische Literatur des 19. und 20. Jhs", 1924—25). Среди представителей социологического течения особенно выдающееся место принадлежит проф. Л. Шюккингу, который может быть назван зачинателем этого нового научного движения в Германии. Недавно проф. Л. Шюккинг выступил с теоретическим обоснованием своих методологических принципов, которые несомненно заслуживают внимательного обсуждения и в нашей научной печати.

Л. Шюккинг — известный филолог-англист, профессор Лейпцигского Университета. Его важнейшие научные работы посвящены англо-саксонскому эпосу и английской драме эпохи Шекспира. В области филологического изучения англо-саксонских текстов он известен своей переработкой классического издания „Поэмы о Беовульфе", сделанного его учителем проф. Moritz Heyne (1908). В статье „Когда

1) Ср. по этому вопросу статью Gustav Hübener „Neue Anglistik und ihre Methoden" (Deutsche Vierteljahrschrift, II 330 сл.), а также В. Жирмунский „Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии" („Поэтика", вып. II, 1927).

возник Беовульф?“ („Wann entstand der Beowulf?“) он заново поставил вопросы хронологии англо-саксонского эпоса, выдвинув теорию, что поэма о Беовульфе возникла только в конце IX века (а не в начале VIII века, как полагали до сих пор). В книге „Поэтический язык англо-саксов“ („Angelsächsische Dichtersprache,“ 1915) он опубликовал серию этюдов по лексикологии и семантике англосаксонского эпоса, установив при этом, как общее положение, что значение слов в поэтическом языке англо-саксов принципиально отличается от словоупотребления прозаической речи и должно рассматриваться в связи с общими особенностями художественного стиля. В настоящее время Шюккинг печатает обширный труд, посвященный „Средневековой английской литературе“ („Englische Literatur im Mittelalter“, 1927), где рассматривает эволюцию литературных фактов в связи с выдвинутыми им вопросами социологии вкуса.

Из работ Шюккинга по английской драме уже первая книга „Шекспир в литературной оценке своих современников“ („Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit“, 1908) ставит проблему социологии литературных вкусов. Внимательное изучение отзывов современников о Шекспире приводит автора к выводу, что, несмотря на свою популярность на елизаветинской сцене, Шекспир в начале XVII века занимает очень невысокое место в оценке критиков. Причина тому — в социологической дифференциации вкусов английской публики шекспировской эпохи. Драма рассматривается в то время, как низкий, нелитературный жанр. Придворно-аристократическое общество покровительствует, в духе Ренессанса, литературе высокого стиля, ориентированной на античные образцы, и относится отрицательно и свысока к народной драматургии, удовлетворяющей вкусам преимущественно среднего сословия. В начале XVII века Бен Джонсон, сам вышедший из круга народных драматургов, предпринимает реформу драмы в духе

классицизма, опираясь на вкусы двора и аристократии. Несмотря на первоначальную непопулярность Бен Джонсона на театре, он побеждает своих противников, благодаря покровительству литературно-образованных высших кругов. Идеи ученого „поэта" проникают и на народную сцену; драмы Бомонта и Флетчера, напр., пользуются формальными достижениями нового направления. Напротив, Шекспир остается в стороне от этого движения. С этого времени он „превзойден" и „устарел", ему „недостает искусства", и популярность его на сцене находится в полном несоответствии с сравнительной оценкой его творчества в суждениях литературно-образованных людей, носителей идеалов высокого искусства во вкусе придворно-аристократического общества. Посмертный отзыв самого Джонсона о Шекспире (1623), в условно-комплиментарной форме литературного панегирика, заключает все необходимые оговорки по поводу его творчества, которые естественно ожидать от главного теоретика классицистического направления.

Характеристике Шекспира, как народного драматурга, посвящена программная статья Шюккинга, перевод которой печатается ниже („Shakespeare als Volksdramatiker", 1912). Общим положением елизаветинской драмы, как социально-низкого жанра, Шюккинг пытается объяснить черты архаического примитивизма в драматургии Шекспира. Вопрос этот развернут более широко в книге „Проблемы характеристики у Шекспира" („Die Charakterprobleme bei Shakespeare", 1919). Основной особенностью изображения характеров у Шекспира, связанной с примитивными приемами старинной народной драмы, является широкое применение прямой характеристики. Действующие лица в драмах Шекспира сами сообщают слушателям о своем харатере, при чем герои открыто говорят о своих доблестях, злодеи — о своих пороках. Рядом с этим широко применяется прямая характеристика действующих лиц высказы-

ваниями о них других персонажей, которые, независимо от отношения говорящего, всегда заключают объективно точное сообщение о характере данного лица: так злодеи всегда признают за героем присущие ему нравственные достоинства. Поэтому, при интерпретации характеров у Шекспира, прежде всего должен быть поставлен вопрос, что говорит данное лицо о себе самом, и что о нем говорят в драме другие. Точно также мотивы поступков обыкновенно сообщаются самими персонажами: Шекспир не любит оставлять в неясности психологическую мотивировку изображаемых действий, его искусство пользуется, по преимуществу, открытыми мотивами. В связи с этим высказывания героев, по своему содержанию и стилю, могут иногда выпадать из роли, являясь скорее высказываниями от автора. Поэтому ценность каждого отдельного высказывания для характеристики соответствующего персонажа не всегда одинакова. Вообще, противоречия в построении характера довольно обычны у Шекспира. Это обстоятельство объясняется относительной самостоятельностью отдельных сцен, унаследованной от эпической техники старинного народного театра. Поэт заставляет своих героев в данном месте говорить так, как это подсказывается обстановкой данной сцены, не всегда задумываясь над тем, не впадает ли он в противоречие со сказанным в другом месте. Вообще, в противоположность общепринятому мнению, Шюккинг полагает, что главенствующее значение в драмах Шекспира принадлежит сюжету, а не характерам: сюжет является той данностью, из которой английский драматург исходит в своем творчестве, и, следуя в деталях за своими источниками, Шекспир нередко вносит в развитие действия такие элементы, которые находятся в противоречии с общим психологическим замыслом.

Таким образом, метод интерпретации Шекспира, предлагаемый Шюккингом, основан на внимательном учете примитивных и архаических элементов его искусства.

Шекспировская критика, по мнению автора, обычно носит анахронистический характер: она исходит из художественных навыков и вкусов нашего времени. Для того чтобы исторически правильно интерпретировать Шекспира, нужно постараться посмотреть на него с точки зрения той публики, для которой предназначались пьесы английского театра. Общие принципы такой интерпретации были впервые намечены автором в статье „Примитивные художественные приемы и современные толкования“ („Primitive Kunstmittel und moderne Interpretation“, 1912).

В настоящее время Шюккинг подготовляет большое исследование, посвященное английской литературе XVIII в. Печатаемая ниже статья о „Семье как факторе эволюции вкуса“ („Die Familie als Geschmacksträger in England im XVIII Jhr.“ 1923) вводит в круг историко-социологических проблем, связанных с возникновением т. н. „буржуазного романа“.

Принципиальное обоснование проблемы „социологии вкуса“ впервые намечено Шюккингом в теоретической статье „История литературы и история вкуса“ („Literaturgeschichte als Geschmacksgeschichte“, 1913), а затем изложено более подробно в настоящей книге („Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung“, 1923). Автор исходит из факта эволюции художественных вкусов, который обыкновенно объясняют „духом эпохи“. Подвергая это понятие социологической критике, Шюккинг устанавливает наличие для каждой данной эпохи социологически-дифференцированных читательских групп, различных по своим художественным симпатиям и вкусам. Изменение вкуса обусловлено борьбой между этими социальными группами. Для того, чтобы обнаружить зависимость писателя от читательских групп, производителя литературных ценностей от заказчика и потребителя, Шюккинг подробно рассматривает профессиональное положение писателя в различные эпохи развития литературы, роль аристократа-покровителя, сменяемого

в XVIII в. буржуа-издателем, значение посредствующих инстанций художественного отбора (литературной критики, журналов, писательских объединений, рекламы и т. д.). Довольно обширное место в исследовании Шюккинга занимает характеристика литературного и художественного „модернизма" на фоне современных литературно-профессиональных отношений на Западе: профессионализация и специализация литературного и художественного ремесла приводит к погоне за новыми формально-техническими достижениями и трюками и к полному разрыву между вкусами и жизненными потребностями широкой публики, с одной стороны,—и художественно-техническими интересами группы профессионалов-специалистов, поэтов и критиков, с другой стороны. Признание читателя некомпетентным судьей в художественных вопросах и провозглашение лозунга „искусство для искусства" (т. е. искусство—для поэтов и критиков), является естественным завершением этого социологического процесса.

В наше время усиленного внимания к социологии искусства нельзя не признать большого интереса исследований Шюккинга по этому вопросу. Работы его потому особенно поучительны, что, исходя из общего положения о социальной обусловленности эволюции художественных вкусов, он стремится прежде всего к установлению специфического характера этих связей для данной исторической эпохи, на основании тщательного изучения всех источников и строгой филологической критики. Он тщательно избегает слишком поспешных „импрессионистических" умозаключений от духовного облика данного писателя к той общественной среде, идеи которой он выражает: такой „социологический интуитивизм", опасный своими готовыми выводами, бессознательно продолжает методологическую традицию интуитивизма философско-эстетического, господствовавшего в эпоху импрессионистической критики (у нас—Айхенвальд, Гершензон и др.). Вместо этого он

устанавливает в своих специальных исследованиях социальный облик тех читательских групп, к которым обращалось и у которых имело успех данное произведение, характер „социального заказа“ и условия профессиональной зависимости писателя от заказчика, часто довольно различные для разных эпох. Таким образом Шюккинг выводит социологию литературы на путь специальных исторических исследований, и ряд работ, осуществленных по его методу и строго документированных, мог бы существенным образом уяснить условия функционирования социально-исторического механизма „эволюции художественного вкуса“.

Вопросы, выдвигаемые в книге Шюккинга, частично соприкасаются с проблемой „литературного быта“, разрабатываемой у нас в настоящее время Б. М. Эйхенбаумом [1]). Однако, круг социологических интересов Шюккинга гораздо более широк, и выбор предмета исследования определяется строго продуманной и обоснованной методологической системой: вопросы профессионального быта писателей („литературного быта“), с этой точки зрения, являются лишь одним из элементов быта социального, которым обусловлена для Шюккинга эволюция художественного вкуса в социологически-дифференцированных читательских группах.

В заключение считаю долгом выразить глубокую благодарность проф. Л. Шюккингу, который разрешил изд. „Academia“ перевод его книги и статей и любезно предоставил редактору настоящего перевода рукописные поправки и дополнения, предназначенные для нового немецкого издания его „Социологии“.

В. Жирмунский.

15. I. 1928.

---

1) Ср. Б. М. Эйхенбаум „Литература и литературный быт“ („На литературном посту“, 1927, № 9); его же „Литсратура и писатель“ („Звезда“, 1927, № 5).

Библиография. Prof. Levin Ludwig Schücking. Книги: 1. Beziehungen der italienischen zur englischen Komödie, 1901.—2. Satzverknüpfung im Beowulf, 1904.— 3. Beowulfs Rückkehr, 1905.—4. Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit, 1908.—5. Untersuchungen zur Bedeutungslehre der angelsächsischen Dichtersprache, 1915.— 6. Der englische Volkscharakter, 1915.—7. Kleines angelsächsisches Dichterbuch.—8. Die Charakterprobleme bei Shakespeare, 1921 (2-ое изд.—1927, по английски—в 1922 г.).— 9. Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung, 1923.— 10. L. Schücking und Hans Hecht „Englische Literatur im Mittelalter", 1927 сл. (в „Handbuch der Literaturwissenschaft", hsg. v. Oskar Walzel).—Из статей: 1. Primitive Kunstmittel und moderne Interpretation. Ein Beitrag zur Shakespeare-Forschung (GRM 1912, s. 321 ff.). — 2. Shakespeare als Volksdramatiker (Jnternat. Monatschrift, 1912, s. 1513 ff.). — 3. Literaturgeschichte und Geschmacksgeschichte. Ein Versuch zu einer neuen Problemstellung (GRM. 1913. s. 561 ff.).—4. Wann entstand der Beowulf? (P. Br. Beitr., Bd. 42, s. 347 ff.).—5. Die Familie als Geschmacksträger in England im XVIII Jh. (Deutsche Vierteljahrschrift, 1926, s. 439 ff.).

СОЦИОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ВКУСА

I

ВКУСЫ ЭПОХИ И „ДУХ ЭПОХИ“

Явление эволюции вкуса. Объяснение его в духе естествознания у Брюнетьера

История литературы, история искусства вообще, до сих пор считали своей задачей почти исключительно только изучение самого художественного произведения и личности художника. Проблема эволюции художественного вкуса публики—„как“ и „почему“ этой проблемы—затрагивались разве только мимоходом. Благодаря этому, некоторые процессы в жизни искусства недавнего прошлого, поразившие большинство современников, остались в значительной степени непонятыми. Самый факт изменения вкуса многим представляется загадочным, другие видят в нем признак общего упадка культуры и ставят его в теснейшую связь с крушением своих политических и общественных идеалов. Между тем, эти явления не столь чудесны, как иногда кажутся первоначально, стоит только рассмотреть их в правильной социально-исторической связи. Уже знаменитый французский историк литературы и критик, Фердинанд Брюнетьер, сделал в свое время попытку методического объяснения крупных поворотов литературы. Однако, его „Эволюция жанров в истории литературы“ появилась в эпоху (1890 г.),

когда мир был настолько опьянен успехами естественных наук, что слишком поспешно готов был видеть в объяснениях процессов природы, данных Дарвином и его последователями, единственный ключ к пониманию проблем духовной жизни. Так Брюнетьер усмотрел в эволюции изобразительного искусства и литературы, с ее движением от простых форм к сложным, ответвлением самостоятельных жанров, поразительной сменой периодов детства, роста, зрелости, истощения, упадка и отмирания, констатированных им, например, в истории драмы,— учение Дарвина о происхождении видов. Искусство разбилось для него на отдельные самостоятельные жанры, в жизни которых осуществляется принцип отбора по Дарвину. При этом он не заметил, что приравнивает друг другу явления, которые, на самом деле, никак приравнивать нельзя, так как сходство между ними только кажущееся: в одном случае—жизнь, которая продолжается из себя самой в зачатии или осеменении; в другом—продукт творчества, созданный мыслью человека. Правда, жизнь искусства порой обнаруживает некоторое внешнее сходство с жизнью природы, в которой решающим моментом является борьба за существование. Однако, в действительности, в искусстве борются друг с другом не отдельные жанры и уже подавно не единичные произведения—утверждать это можно только в метафорическом смысле,—а целые течения искусства. Чистая мистика также и утверждение Брюнетьера, будто какой нибудь жанр, например драма, в данную эпоху лишается жизненной силы и поэтому угасает. Не произведения искусства, как таковые, не формы решают исход борьбы, а люди. В жизни же людей смене форм принадлежит огромная роль и не только в сфере искусства, но и

в других областях, в одежде, предметах обихода и тысяче других явлений, которые невозможно все приравнять к „видам“ живой природы.

Мнимое господство единого „стиля эпохи“

Впрочем, если искусство нельзя рассматривать совершенно изолированно, все же, именно здесь эволюция во многих отношениях более всего бросается в глаза. Школьная история литературы удивительно мало размышляла над тем, почему—приведем только несколько случаев—Шиллер, например, еще мог причислять такого писателя, как Фильдинг, к величайшим классикам литературы, почему поэмы Байрона расходились в день своего появления во многих тысячах экземпляров, тогда как в наше время их никто уже не читает, наконец, почему в эпоху Гете локон Жан Поля столь огромному числу людей в Германии казался драгоценнейшей реликвией. Те, кто задаются подобными вопросами, часто слишком поспешно разрешают их ссылкой на слабые стороны в творчестве названных писателей: на примитивность психологии, на недостаток искренности и глубины чувства или, наконец, на пространную болтливость повествовательной манеры. Эти дефекты, по их мнению, ныне преодолены. Однако, если бы была возможность ознакомить читателей того времени с искусством наших дней, они вряд ли признали его более совершенным в том смысле, в каком им пришлось бы признать превосходство электрического освещения перед масляной лампой или железной дороги перед почтовой каретой. Быть может, они даже согласи-

лись бы с наличием всех этих недостатков, но зато они обратили бы наше внимание на другие стороны этих произведений, более ценные с их точки зрения, чем искусство последующей поры. Короче говоря, здесь в гораздо более сильной степени проявилась бы обычная противоположность между старшим и младшим поколением во взглядах на искусство. Вряд ли удалось бы достигнуть полного единомыслия даже в отношении так называемых классиков. Прежде всего, ведь и тут налицо фикция, будто существует искусство, стоящее выше разногласия мнений и вкусов. С нашей точки зрения, Шекспира, например, недостаточно ценили на продолжении целых веков. Подобные же случаи известны и в области изобразительных искусств. Мы видим, например, из писем лорда Честерфильда к сыну, насколько этот высококультурный представитель XVIII века иначе, чем мы, судил не только о литературе, но и об изобразительном искусстве: так, на вопрос сына, следует ли воспользоваться представляющейся возможностью дешево приобрести несколько произведений Рембрандта, он отвечает, что этого решительно не следует делать, так как названный художник не писал ничего, кроме карикатур. Даже тогда, когда значение художника, повидимому, никем не оспаривается, примером чего может служить Гете, внимательный наблюдатель заметит процесс, напоминающий смену лунных фаз: непрерывно убывающую и прибывающую популярность. Нетрудно видеть далее, что и там, где восхищение публики остается неизменным, оно адресуется отнюдь не к тем же сторонам произведения искусства. Елизаветинцы—то есть собственно публика, в меньшей степени литераторы той эпохи—несомненно понимали величие Шекспира, однако,

их увлекали совсем иные черты его искусства, чем нас. Наконец, еще один пример из области изобразительного искусства: кто прочтет восхитительные описания, которыми Беттина фон Арним пытается пропагандировать искусство художника Блехена, прославленного в наши дни, тот будет поражен тем, как необычайно мало найдет он указаний именно на те достоинства, которыми современная критика обосновывает исключительное значение этого мастера. Все это говорит об одном и том же: о господстве определенного вкуса в определенное время. Яснее всего это проявляется в смене различных стилей в искусствах изобразительных, и потому мы привыкли в наше время, испытавшее столь сильное влияние именно изобразительного искусства, обозначать соответственными терминами целые периоды культуры. Так, мы говорим теперь об эпохе Ренессанса, употребляя слово, которое нашими дедами понималось преимущественно как обозначение определенного архитектурного стиля; выражение „эпоха готики" вызывает уже настолько слабые ассоциации со стрельчатым сводом, что в последнее время „готический человек" стал любимым словом в очерках по философии культуры, и даже начинает укореняться понятие „эра экспрессионизма".

Отношение к „духу эпохи"

В какой мере художественный стиль данного времени является внутренне необходимым? Ответ на этот вопрос считается совершенно бесспорным. Каждая третья, попавшаяся на глаза, газета просвещает своих читателей на этот счет.

Искусство—узнаем мы—точнейший выразитель чувства жизни данного времени. Тот, кто понимает язык форм, в особенности изобразительного искусства, тот лучше других узнает из него мышление эпохи. Отношение человека к вещам, его этические оценки, характерные особенности его восприятия находят себе непосредственное чувственное выражение в искусстве. Искусство—своего рода сейсмограф, отмечающий мельчайшие отклонения от первоначальной точки покоя души. Здесь, особенно в искусстве изобразительном, дух времени обретает образ и форму. Человек с подлинно тонким чувством может вычитать из искусства всю духовную жизнь эпохи, подобно тому, как некоторые знахари пытаются по выражению глаз прочесть все особенности физического состояния человека. Насколько этот взгляд является общераспространенным, можно видеть хотя бы из отчета одной из наших крупнейших газет о ходе судебного процесса в Лейпциге над участниками Капповского мятежа. Там говорится: „Невозможно было бы подыскать для этого процесса более символическую обстановку, чем большой зал имперского суда и весь этот пышный хлам, облепляющий его стены, во вкусе разбогатевшего мещанства, игнорирующий бессознательную волю к форме, вырывающуюся из народных глубин. Стоит увидеть этот зал, чтобы интуитивно понять, почему должны были случиться война и военный разгром, почему произошел мятеж Каппа".

Как ни естественно, однако, желание рассматривать искусство данного времени в связи с другими духовными проявлениями его—подобная точка зрения слишком уже примитивна. Ведь нетрудно было бы найти много подобных, низкопробных

с точки зрения автора, парадных зал в столицах европейских и американских стран, не принимавших участия в войне и подавно ничего не знающих о военном разгроме или мятеже Каппа. Правда, такая художественно-историческая хиромантия может показаться преувеличением мысли, по существу правильной. И разве не обнаруживается правильность этой мысли уже в ее прагматической действенности? Гете сказал как то: истина—то, что способствует развитию человека. Между тем в развитии искусства, в частности—в развитии архитектуры (церковного зодчества или внутреннего убранства домов) огромное значение имела мысль, что цепляние за неподвижные традиционные формы—преступление против духа искусства; готика, например, была выражением жизни готического человека, и поэтому искусство наших дней не должно стремиться создавать подлинные по стилю готические церкви и алтари, но отражать на языке своих форм современного человека. Однако, хотя мы этой мысли и обязаны новым оживлением творчества в самых различных областях искусства, это еще не лишает нас права критической проверки ее. Ведь как раз в жизни искусства, по вполне понятным причинам, предпосылки, далеко не в полном своем объеме правильные, часто приводили к самым поразительным результатам, как показывает, напр. истолкование исторического прошлого в эпоху возрождения и романтизма или, в истории литературы, судьба оссиановских подделок. Если, таким образом, стиль искусства какой либо эпохи рассматривается как непосредственное воплощение духа времени, то законны некоторые сомнения насчет того, что же такое в самом деле представляет из себя этот дух времени.

„Дух времени“ и общественные группы

Странно уже то, что всегда несравненно легче бывает выразить в единой формуле „дух времени“ прошедших периодов, чем современности. При такой попытке чрезвычайно велика опасность своего рода ложного круга: а именно, легко привлечь в ходе доказательства то, что еще только должно быть доказано. Так, например, от готического искусства отвлекают понятие „готической эпохи“, а затем снова находят его в искусстве. Впрочем, тут, конечно, представитель столь высоко развитого в Германии философского метода станет нас досадливо поучать, что в этом нет никакой проблемы, т. к. само собою разумеется, что всякое искусство соответствует определенному мировоззрению, которое и понимается под „духом времени“. Для представителей этого направления искусство прежде всего—носитель идеи. „История литературы“,—говорит Геттнер,—„есть история идей и их научных и художественных воплощений“. Здесь не место заниматься вопросом о том, насколько правильна, в конечном итоге, мысль, будто в основе всякой художественной формы лежит идея, в смысле Геттнера. Но если понимать философию, например, в духе триады Дильтея, как представление о мире, оценку мира и принципы жизненного поведения, то немедленно возникает вопрос: о какой социальной группе идет речь. Ибо, стоит только бросить взгляд на народ в целом, чтобы сразу же заметить существование в нем весьма значительных расхождений в представлении о мире, в оценке мира и в принципах жизненного поведения. Отдельные части этого целого настолько различны, что их мышление не так то просто привести к единой

формуле. В лучшем случае здесь можно говорить о тех или иных группах.

Прежде всего тут играет роль религиозная дифференциация. Если оставить ее в стороне, останутся другие группировки. Резче всего выступают группы, сложившиеся в результате социального расслоения. Разная социальная атмосфера порождает разные общественные идеалы. Которые же из них являются непосредственным, чистым выражением эпохи? Очевидно, что когда говорят о духе времени, то под этим подразумевают более или менее тесную общность мировоззрения определенной группы, признаваемой передовым культурным слоем. Однако, это понятие также не однозначно. Если понимать под этим выражением тот общественный слой, который своей волей и материальными средствами определяет дальнейшее направление исторического развития, то этот слой далеко не всегда совпадает с тем, который является носителем собственно искусства и науки. Присмотримся, например, к условиям, сложившимся в начале XVIII в. в Англии, когда здесь обозначился медленный подъем культуры буржуазии. В это время пуритански настроенная буржуазия имеет совсем иное представление о мире, иную оценку мира и иные принципы морали, чем аристократия. Общественные идеалы тех и других находятся в резком противоречии друг с другом. Согласно приговору последующих поколений, идеалы буржуазии во многом, например, в вопросах брака и семейной жизни, были значительно более прогрессивными. В самом деле—впоследствии они постепенно входят в жизнь. Однако, носителями науки и в особенности искусства в это время по большой части еще является аристократия, т. е.

главные деятели в этой области, хотя и не происходят из аристократии, но преимущественно содержатся и поощряются ею. Или, например, возьмем нынешнее положение дел в Германии. Кому принадлежит ныне передовая роль? Рабочий класс безусловно имеет много оснований претендовать на нее. Он является истинным носителем многих передовых идей, подлинных культурных целей, частично возникших в среде буржуазии, но более или менее ею оставленных, как, например, идеологии пацифизма, или борьбы против механизации физического труда. В этих областях рабочий класс, пользуясь выражением Ибсена— „в союзе с будущим". Однако, даже лучший друг рабочих поколеблется, по крайней мере, в настоящее время, попросту провозгласить их на этом основании передовым культурным слоем. Трудно утверждать, что прогресс науки и искусства, в такой же мере, как прогресс общественной жизни, зависит преимущественно от этого слоя, поскольку в широкой массе представителей физического труда, в силу сложившихся условий, все еще царит отсутствие интереса к собственно идейным проблемам, которое исчезает только постепенно, вместе с улучшением их экономического положения.

Отсюда с полной ясностью следует: не существует вовсе „духа времени", но есть, так сказать, целый ряд „духов времени". Во все периоды можно выделить резко различные группы с различными жизненными и общественными идеалами. С которой из них господствующее в данный момент искусство связано теснее всего,—это зависит от разнообразных обстоятельств, и только тот, кто живет не на земле, а в облаках, приписывает это действию чисто идеологических факторов.

II

СОЦИАЛЬНАЯ ПОЧВА ЛИТЕРАТУРЫ В ПРОШЛОМ И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ

Остроумный историк литературы, Фосслер, говорит как то в своей книге о Данте: „Быть может наука и изобразительное искусство и нуждаются в тучной экономической почве. Но поэзия—это цветок, безмятежно цветущий на скале и во льдах, в мороз и непогоду. Она считается с историей политической и военной только в той мере, в какой ими заполнены чувствования и воображение народов“. А Ренан, в своей книге „Будущее науки“ идет, пожалуй, еще дальше, утверждая, что периоды крупных политических и общественных бурь — действительно рождают новые, великие и плодотворные идеи. Среди многих примеров, которые он приводит в подтверждение своей мысли, он указывает и на то удивительное явление, что, как раз в эпоху Наполеона и отчасти под его игом, Германия пережила классическую пору своей философии и искусства—обстоятельство, которое и для многих зарубежных наблюдателей послужило темой для проповедей утешения и надежды, в связи с бедственным положением Германии после Версальского мира. Однако, история литературы, изучаемая под углом зрения социологии, учит нас

относиться с некоторым подозрением к такого рода обобщающим суждениям. Остановимся, в дальнейшем, на нескольких участках неизмеримого открывающегося перед нами поля, именно—на особо плодоносных, и посмотрим, могут ли они служить примерами, подтверждающими эту мысль. Мы убедимся при этом, что одной только экономически тучной почвы для расцвета искусства еще недостаточно. Если бы ей принадлежала решающая роль, тогда бы в некоторые периоды крестьянин должен был создавать самое прекрасное искусство. Дело обстоит не так просто. Ведь и розы разводят не на коровьем навозе. Но является ли на этом основании литературное творчество совершенно независимым от материальных условий времени, вообще? Живет ли оно совершенно обособленной от них жизнью? Это можно было бы еще с грехом пополам утверждать относительно некоторых разновидностей народного творчества, но уже никак не о высоком искусстве, в малейшей степени отмеченном печатью индивидуальности. Подобно тому, как в естественной истории своеобразие фауны и флоры может быть понято только в связи с особенностями данного места, так и в истории литературы существование, окраска и особенности произведения в значительной степени познаются из социальной почвы, на которой оно произрасло. Оставаясь при этой метафоре из органической жизни, можно даже сказать, что в течение целых столетий искусство представляет из себя как бы прекрасное паразитическое растение на деревьях, осеняющих политическую и хозяйственную жизнь. Другими словами: история литературы в значительной своей части есть история благотворительности отдельных князей и аристократов. Певец

держит сторону короля—не потому, что „оба живут на горних высях человечества“, но оттого, что только князю средства позволяют содержать певца. За это певец берет на себя заботу о развлечении покровителя, дающего ему пропитание. Что он при этом не забывает о должной благодарности—разумеется само собой. Древне-германский придворый певец, по англосаксонски называемый—„скоп“, прославляет деяния короля, его предков и его свиты, к которой сам принадлежит, чувствуя себя их рупором, подобно современному английскому придворному поэту (poeta laureatus), обязанному „бряцать на лире“ в торжественных случаях. Этим, правда, не исчерпывается все его искусство, но, все же, в силу естественного закона, он становится глашатаем духа сильных мира сего; он консервативен, и верность королю бьет из него ключем. В расцвет средневековья значительная часть передового искусства всецело пребывает в рамках мировоззрения работодателя. И вместе со светлыми выступают теневые стороны этого мировоззрения. На вещи смотрят глазами феодала, маленькому человеку не сочувствуют, а физический труд презирают. Существование поэта предполагает в это время огромную способность к приспособлению и смирение перед „богом установленными началами подчинения“, и если моральная гибкость, как результат экономической зависимости, кажется нам продуктом новейшего времени, то все же можно себе представить, что и в те времена характер упрямый и независимый не мог мириться с этим исключительно жалким положением. Как горько приходилось, например, страдать Вальтеру фон дер Фогельвейде, по его личному признанию—от того, что природа не одарила его хорошими локтями, ко-

торые помогли бы ему пробиться сквозь толпу конкурентов при дворе ландграфа Тюрингенского! Эти трудности иногда уменьшались, с одной стороны, вследствие того, что поэт, живший постоянно в кругу интересов своего высокого покровителя, естественно усваивал себе постепенно образ мысли последнего, с другой—если разумный меценат не мешал поэту итти собственным художественным путем, находя удовлетворение и радость в скромной роли покровителя, как таковой. Как часто, однако, и в этом последнем случае, какое нибудь разногласие между ними разрушало сложившиеся отношения. Вспомним хотя бы Петрарку, который, в качестве наиболее прославленного поэта своего времени, находился в исключительно благоприятных условиях. В какое ложное положение попал он, вследствие того простого факта, что в его время поэт не мог опираться на публику, которая давала бы ему средства к жизни, покупая его произведения. На протяжении целых двадцати лет его содержит семейство Колонна, а когда затем Риенци претворяет в жизнь его мечту, основывая Римскую республику, он вынужден резко ополчиться на ее защиту против римских тираннов, в том числе и против семейства Колонна. Впоследствии он же долгое время живет у страшного миланского герцога Висконти. В других случаях, когда поэт пользовался не столь большим признанием у публики, дело обстояло еще значительно хуже. Величайший поэт средневековой Англии Чосер также имел своего Висконти, в лице политического интригана Джона Гаунтского. Он жил на средства двора, продолжавшего культивировать французские вкусы и, пожалуй, уже несколько приевшиеся теории любви прошлых столетий. Значительная часть его

продукции идет по тому же пути, который, правда, позволяет ему обнаружить врожденное чувство красоты, изящество, вкус, остроумие и иронию, но не дает ему развить его подлинно национальное дарование—поразительное чутье действительности, которое в конце его жизни делает его лучшим бытописателем средневековья. К этому времени, однако, его связь со двором, вероятно, уже значительно ослабела, а кроме того возможно, что эти рассказы он предназначал к прочтению перед обществом горожан.—Подобных примеров можно было бы привести много. К каждому из них приложима пословица: „чей хлеб я ем, того и песни пою"—в том смысле, что в расчет принимаются также и *вкусы заказчика*.

Это отношение патронажа не теряет своей целевой установки от того, что при нем не совсем исключаются и иные возможности. В силу тех же причин, что и в средние века, хотя и в несколько иных формах, оно продолжает существовать и на протяжении всей эпохи возрождения. Поэты стараются попасть в тон, который в высшем слое общества признается идеальным. *Аристократ, в силу своего общественного положения, является судьей в вопросах эстетики.* Поэт счастлив, если ему удается достигнуть полного согласования с ним. „Все, что я сделал",— пишет Шекспир в посвящении своей „Лукреции" покровителю своему, герцогу Соутгэмптону—„ваше творение, все, что я еще создам — также ваше". Это не просто красивая фраза. Думать так, значит допускать грубую ошибку. Ведь нам известно, каким влиянием пользовались на самом деле в то время эстетические вкусы небольшого аристократического слоя в сфере собственно литературной, к которой

драму тогда не причисляли. Пожалуй, трудно было бы подыскать лучший пример того, как сильно зависит характер художественной продукции от социальной почвы, которой она питается, чем именно литература эпохи Шекспира. Читателю нашего времени бросается в глаза глубокая разница между елизаветинской драмой, полной жизненной силы, которая в лучших своих произведениях „велика, как в первый день созданья", непосредственно говорит нашему чувству, и по своей психологической правдивости и близости к действительной жизни представляется нам явлением непреходящей ценности — и поэзией или, в особенности, повествовательной литературой того же времени, которая, при всей проявленной в ней талантливости, все же кажется отодвинутой от нас на целые столетия, т. к. живет в мире идей, имеющем очень мало общего с нашим. Причина этого лежит, главным образом, в том, что определяющие общественные факторы в первом случае были иные, чем во втором. Литература, в собственном смысле этого слова, в то время находится в руках аристократии. Если поэт желал, чтобы его произведения были напечатаны, он должен был искать себе высокопоставленного покровителя, а кто рассчитывал при этом на какое либо материальное вознаграждение, тот мог получить его только в виде милостивого дара за громкое и почтительное посвящение. Более того, поэты этой поры часто живут на содержании в замках своих покровителей, где иногда за столом им отводят место „по ту сторону солонки", т. е. вместе с прислугой, место не слишком почетное. Такое положение вещей, очевидно, влияет на характер искусства. Стремясь заслужить одобрение аристократа, которое внешним образом выражается в принятии им

посвящения, поэт замыкается в сфере его культурного идеала. Внося в произведения дидактическую тенденцию, имеют в виду только мир аристократии. Так, крупнейший поэт этого времени, Спенсер, говорит о своем величайшем произведении, что цель его книги способствовать воспитанию джентльмена или дворянина, путем наставления в добродетели и в благородном образе мысли. Это, понятно, может происходить только в формах, согласованных со всем образом мысли этого круга вообще, который старается быть отличным от всего народного по языку, стилю, одежде, манерам и поведению. Вкусы этого круга, в соответствии со всем его воспитанием, ищут контакта с недоступной народной массе античностью, они устремлены к трудным, искусственным формам, они эзотеричны, ненавидят все реалистическое, презирают все простое и направлены в сторону гуманизма и книжной культуры. В театре в это время — совсем иное положение. Драматург-елизаветинец не зависит больше от благосклонности какого-либо отдельного патрона. Правда, отдельные труппы числятся на службе у крупных аристократов, однако, тут дело идет только о формальности, соблюдение которой необходимо вследствие некоторых законодательных распоряжений. Следует признать и то, что в целом пьесы этого времени в большинстве случаев имеют аристократическую тенденцию, проявляющуюся, главным образом, в презрительных репликах по адресу буржуазии. Этим, однако, отнюдь не сказано, что эти пьесы, подобно всей прочей литературе, скроены по вкусам аристократии, как и „Ткачи“ Гауптмана рассчитаны вовсе не на рабочую аудиторию (хотя и проникнуты революционным духом). В действительности, центр тяже-

сти социальной группы, на которую рассчитаны театральные представления, лежит совсем не там, где мы установили его для высокой литературы. Неправильно, конечно, было бы искать его на другом полюсе общественной жизни, среди той крикливой толпы, о которой так много говорится в описаниях елизаветинских театров — он несомненно находится в непосредственной близости просвещенного круга юристов, врачей и т. д., из которых многие были ревностными посетителями театров; однако, несомненно и то, что имел значение и голос более широкого слоя публики. Тем самым для театра открываются иные возможности. Перед ним лежит бесконечно более широкая арена действия. Художественные произведения уже не создаются более в расчете на одобрение определенного аристократа—покровителя, которому, в силу консервативности его мировоззрения, свойственно настаивать на сохранении традиций, и решающей инстанцией уже не является узкий и замкнутый социальный круг, в атмосфере которого живет и дышет представитель высокой литературы того времени. Напротив, художник косвенным образом находится в зависимости от сборов театральной пьесы, непосредственно же — от руководителей театров, дающих ему заказы на пьесы. В театре же как раз имеют успех такие произведения, которые своей близостью к жизни и психологическим реализмом не могли быть симпатичными аристократическому обществу. Таким образом, здесь удается сбросить оковы традиции, и множество разнообразных дарований получает возможность развития. Конечно, многое зависит от социального состава публики данного театра, а также от того, насколько признаны права отдельных групп, ее составляющих.

В этом смысле, в издавна более либеральной Англии условия очевидно иные, чем во Франции. Невозможно подыскать более разительной иллюстрации влияния общественных воззрений на вкус, чем позиция Вольтера в этом вопросе. Один английский критик похвалил естественность выражения в известном месте Гамлета: „Я не слыхал даже мышиного топота". „Что Вы!", возразил ему Вольтер, „так солдат мог бы выразиться в караульном помещении, но не на театре, перед самыми высокопоставленными лицами нации, которые сами говорят благородно и в присутствии которых необходимо выражаться так же". Здесь с поразительной ясностью видна сущность классического стиля, как продукта придворного общества.

В эпоху Шекспира в Англии существовали уже совершенно другие условия. К нему лично судьба была особенно благосклонна, наградив его прирожденным талантом актера. Это помогло ему добиться прочного положения в театре, в котором существовала своего рода социализация, доставлявшая главным участникам этого предприятия столь высокие доходы, что они совершенно не зависели от благосклонности знати. Не всем жилось так хорошо. Понятие духовной собственности было в то время развито очень слабо, доходы театрального автора были значительно ниже заработка актеров. Поэтому естественно объяснять соображениями материальными—переход от народной сцены к искусству аристократии такого выдающегося предшественника Шекспира, как Томас Кид, в своем Пра-Гамлете предуказавшего основные моменты шекспировского Гамлета. На народной сцене его подлинный, необыкновенно крупный талант сказался в пьесах, оказавших большое влияние на последующую

литературу. Необычайной силой драматического напряжения, попытками грандиозной психологической мотивации и мрачным, устрашающим колоритом действия он завоевывает себе симпатии публики. Однако, все эти черты ничего не имеют общего с задачами классического искусства, приверженцами которого являются богатые покровители, принадлежащие к аристократическим и академическим кругам. В их лагерь переходит теперь наш драматург, вероятно, потому, что у бедняги, как тогда было в обычае, украли материальные плоды его трудов. Он берется за перевод скучной классической трагедии Гарнье, которая не имеет ни одной из названных выше положительных сторон, но зато отвечает культурным вкусам его покровителей. По существу, этот случай не более примечателен, чем многие другие, происходящие вплоть до самого последнего времени: материальные условия могут быть причиной того, что одно из двух борющихся направлений усилится переходом на его сторону какого либо крупного дарования. Поиски пропитания заставляют художника сходить с пути, предуказанного ему его талантом.

Влияние на литературу социального могущества аристократии, поставленного в известные рамки лишь в особых условиях развития театра, продолжается в английской литературе вплоть до XVIII века. Только в это время образуется в более широких слоях населения настоящая читательская публика. Место знатного покровителя занимает теперь издатель. Первое его выступление является пока еще переходной стадией: поскольку он прибегает к подписке (эта форма господствует на протяжении значительной части XVIII века для всех более важных публикаций), он зависит от личных отношений

автора с отдельными покровителями, вследствие чего подписку справедливо называли своего рода коллективным патронажем. Деятельность первых крупных издателей XVIII века, вроде Додслея в Англии, еще ясно обнаруживает сильное влияние аристократии: в своих начинаниях они часто советуются с представителями знати, любителями искусств. Только постепенно, по мере отхода аристократии в политической и общественной жизни на второй план и роста экономической и социальной роли буржуазии, образуется новая публика, и отношения начинают приближаться к нынешним.

Итак, если попытаться найти единый основной принцип развития художественного вкуса, рассматриваемого с социологической точки зрения, то надо во всяком случае признать, что социальная почва не должна быть оставлена без внимания. Конечно, не почва создает искусство. Ил не порождает угря, как полагал Аристотель, однако, уже ближе к истине утверждение: где нет ила, нет и угря. Или, возвращаясь к метафоре Фосслера: на морозе и во льдах не растут цветы, даже и литературные. Напротив, явления в этой идеологической сфере не так сильно отличаются от явлений естественно-исторических: способность к творчеству, сама по себе—бесконечно изменчивая, путем отбора получает определенное направление. В этом отборе в прошлом столетии главная роль принадлежала литературным интересам тех общественных групп, господствующих в экономическом и социальном отношении, от которых зависели художники. Там же, где социальная почва по каким нибудь внешним обстоятельствам разрушается или подвергается серьезному ущербу, там этот вред необходимо передается и искусству, ею питаемому. Если мы видим, что во

время войны или другого крупного потрясения искусство продолжает беспрепятственно развиваться, то это может объясняться только тем, что в данном случае социальная почва осталась нетронутой. На самом деле, страшные грозы наполеоновского времени разражаются вовсе не над теми мирками, в которых живет литература. Так, например, битвы при Иене и Ауэрштедте вряд ли значительно сократили или изменили состав немецкой читающей публики, и цены на книги возросли не в такой мере, чтобы лишить восторженного школьного учителя возможности, как о том рассказывает легенда, сунуть в коляску проезжающего Наполеона томик своего любимого Жан Поля. В другие времена, однако, войны оказывали совсем иное действие, а именно, когда они наносили вред питательной почве данной литературы, т. е. когда возникал недостаток в необходимых материальных предпосылках для ее существования и развития. История литературы учит этому многочисленными примерами.

III

ИЗМЕНЕНИЕ СОЦИАЛЬНОГО ПОЛОЖЕНИЯ ХУДОЖНИКА

Если мы от отношений прошлых веков обратимся к новому времени и в особенности, к современности и поищем здесь определяющих факторов, то сначала все представится нам иным. Там социальная почва в большинстве случаев ясно видна, влияние определенных лиц, выдающихся по своему положению в обществе—очевидно, как и влияние немногих ярких центров, вокруг которых сосредоточена художественная жизнь; здесь, напротив,—видимое обилие источников, многочисленные театры, издательства, разнообразно настроенная публика, следовательно, теоретически—тысячи различных возможностей развития. Исчезло, повидимому, и зависимое положение искусства; вспомним хотя бы, как плачевно провалилась попытка Вильгельма II насадить в Германии определенные вкусы через посредство придворного искусства. При этом многие переживали приятное чувство удовлетворения, наблюдая, как в наше время господствующий общественный слой уже не может больше оказывать влияния на развитие подлинного художественного вкуса. Остается, однако, открытым вопрос, не произошло ли и здесь, подобно другим областям

жизни, простое передвижение центра тяжести искусства в сторону иных социальных сил.

Явление это вызвано различными обстоятельствами. Одним из наиболее важных является изменение социального положения художника. На всем протяжении прошлых столетий оно никогда не бывало особенно благополучным. Правда, отдельные лица, достигавшие вершины Парнасса, у подножья которого навсегда оставалась широкая масса деятелей искусства, встречали привет и почет даже и в высшем обществе. Лорд Честерфильд, в котором можно видеть как бы олицетворение аристократической культуры XVIII века в ее высшем проявлении, однажды определенно подчеркивает, что всегда считал для себя честью бывать в обществе таких людей, как Поп или Аддисон. Все же, с привычной для нас точки зрения, может показаться странным известие о том, что одна из комедий Стиля (1723) в свое время имела крупный театральный успех, потому что об авторе ее распространился слух, будто он имеет тысячу фунтов ежегодного дохода. Само по себе звание художника имеет весьма низкую цену. Долго еще продолжает господствовать мнение, что человек из „приличного общества" как бы деклассируется, становясь профессиональным литератором, живописцем, или, того хуже, актером. Жить на литературный заработок считается неблагородным. Когда Вольтер, во время своего пребывания в Англии, явился с визитом к Конгриву, самому знаменитому из тогдашних английских драматургов, и дал понять последнему, что его привела к нему его писательская слава, то Конгрив поспешил заметить, что прежде всего он—джентльмен, а потом—поэт, замечание, которое Вольтер наход-

чиво парировал словами, что к джентльмену Конгриву он, пожалуй, и не пришел бы вовсе. Эти воззрения меняются только очень медленно. Чрезвычайно показательно, например, что приятельница Самуэля Ричардсона, славнейшего английского романиста XVIII века,—аристократка, лэди Брэдсгей настолько конфузилась своей переписки с каким то „автором“, что скрывала ее возможно дольше. Получив от него портрет с подписью, она переделала последнюю на Диккинсон, чтобы, в случае распросов, не выдать себя. Известно, что Томас Грей, автор „Элегии, написанной на сельском кладбище“, одного из самых знаменитых произведений XVIII века, позволил своим издателям заработать целое состояние на продаже этой элегии, считая „недостойным джентльмена“ брать от какого то книгопродавца деньги за свои „вымыслы“. Так же рассуждал еще Вальтер Скотт, всегда предпочитавший свое звание дворянина-помещика званию писателя. Лорду Байрону та же мысль подсказала в начале его карьеры ряд весьма величественных жестов по адресу издателя, что, впрочем, отнюдь не помешало ему позже выкачивать из последнего гонорары большие, чем получал какой либо другой поэт XIX века.

Конечно, в этом отношении, условия, вероятно, никогда не были одинаковыми во всех странах Европы. Напротив, мы имеем в этом один из критериев, отличающих друг от друга отдельные национальные культуры. Например, оценка писателей обществом в Германии даже в XX веке иная, чем в англо-саксонских странах. Однако, если иметь в виду крупные фазы эволюции, эти различия представятся только, как оттенки. Для социального положения художника показательно также, что в

Германии в начале века и даже позже аристократы, выступавшие на литературном поприще, нередко считали необходимым укрываться за бюргерскими псевдонимами: например, Анастазиус Грюн (граф фон Ауэрсперг). Николай Ленау (Нимбш фон Штреленау), Гальм (барон фон Мюнх-Беллингаузен) и многие другие. Как косо смотрела, например, семья фон Дросте на литературную деятельность Аннетты. Как мало интересовалось семейство фон Клейстов славой своего гениального отпрыска! Теккерей, великолепно изображающий в своем романе „The Newcomes“ тридцатые годы XIX века, заставляет знатнейшую лэди Кью, всецело преданную воззрениям XVIII века, возмущенно воскликнуть, при получении известия о сватовстве некого художника к ее внучке: „Как—артист? Ведь этак скоро явится какой нибудь из ее лакеев! И отца этого господина, который передал предложение, не вышвырнули немедленно за дверь“?

В этих отношениях постепенно происходит полная перемена. Она является естественным последствием перемены в жизненных идеалах, связанной с возвышением буржуазии. Для аристократа XVIII века идеалом является светский человек с совершенными манерами. Высшие слои буржуазии выдвигают искусство и науку на почетное место; углубление мысли научными занятиями, возвышение души через искусство признаются важной жизненной задачей. Если в аристократическом быту искусство служило украшением жизни, то свободомыслящая буржуазия ставила ему более высокую цель—быть глашатаем и выразителем всего возвышенного и глубокого, что теснится в груди человека и ищет творческого воплощения. При таких условиях и деятелям искусства подобало занимать иное место в обществе, чем

прежде. Байрон, аристократ по происхождению и симпатиям и потому сочувствовавший многим сторонам прошлого, с некоторым изумлением отмечает эту перемену. 24 декабря 1813 г. он записывает в свой дневник: „У меня твердо сложилось убеждение, что большой шум, поднятый сейчас вокруг писательства и писателей,—не что иное, как показатель общей изнеженности, вырождения, слабости. Кто же станет писать, как только сможет заняться чем либо лучшим? Действия! действия! действия! говорит Демосфен". В этих словах довольно много от прежних воззрений. Однако, именно такие личности, как Байрон, которых публика видела при бенгальском свете романтики, содействовали социальному возвышению поэта. Выступление в литературе человека, принадлежавшего к самым вершинкам общества, подымало авторитет всего цеха. Тот, кто подражал мировой скорби Байрона и его манере завязывать галстук, тот хотел возбудить к себе частицу того интереса и восхищения, которыми был окружен поэт-лорд. Высокое общественное положение Гете также оказало сильнейшее воздействие в этом направлении. И в самой художественной литературе появляются признаки изменившейся общественной оценки поэта. Чрезвычайно поучительно видеть, как поздно в изящной литературе возникает тип художника, как персонажа положительного. Герой романов прошлых столетий— рыцарь, принц, аристократ, офицер, изредка, в XVIII веке, священник. Когда Аддисон и Стиль в 1709 г. начали издавать так называемые „моральные еженедельники"—„Болтуна" и „Зрителя", которые вскоре завербовали себе ревностных читателей и подражателей во всей Европе, они представились публике, как некий редакционный коми-

тет, в костюмах дворянина, юриста, крупного коммерсанта, отставного офицера и светского „модника". О литераторе или артисте в это время не могло быть и речи. Веком позже обстоятельства совершенно изменились. Общество теперь впервые обращает свой интерес на художника. Герой гетевского „Вильгельма Мейстера" в душе — наполовину артист, и это — характерно; крупнейший английский романист XIX века, Теккерей, также делает артиста героем своего упомянутого романа „The Newcomes", во многих отношениях характерного для тридцатых годов. У них было много преемников, в которых отразились новые симпатии господствующего социального слоя. Ибо буржуазия, вначале утверждавшая свое господство на идее разумности и естественности, во многих отношениях окостенела в традициях, аристократизировалась и огородила себя бесчисленными условностями. Наполовину сознавая этот внутренний разлад, она втайне питает нежные чувства к свободному человеку, каким ей представляется художник. Он олицетворяет более свободное человечество, к которому она стремится, не решаясь открыто исповедовать этот идеал и тем менее осуществить его в собственной жизни. Художник прямо признается более высокой ступенью человеческого вида. Во второй половине XIX века художник добивается такого положения в обществе, о котором он в прежние века не смел и мечтать. Древнейшие аристократические предрассудки не могут устоять против этого хода развития. Псевдонимы более не нужны, аристократы открыто посвящают себя искусству и чувствуют себя счастливыми, когда их имена называют в связи с достижениями в области искусства. С конца XIX века в Германии наблюдаются случаи, когда

поэт, живущий князем в собственном замке и сопровождаемый в путешествиях камердинером, выступает перед публикой за плату с чтением собственных произведений и почитает за счастье право называться артистом.

Параллельно этому процессу, естественно, идет чрезвычайный подъем самосознания художника. Конечно, можно и из прошлых столетий привести свидетельства артистической гордости. Теперь, однако, она приобретает особый характер. Нетрудно было бы составить целый букет горделивых высказываний художников, начиная от эпохи романтизма. „Поэт, человек стоящий выше всех", бросает в одной статье молодой Левин Шюккинг, как самую очевидную истину, а его друг, Фрейлиграт, говорит о поэте, что „с пламенным челом он проходит одиноко сквозь мир". Подобные же голоса раздаются в это время и в остальной Европе. Так, например, Теннисон, лирические алмазы которого добыты из недр не слишком глубоких, величественным жестом жреца предлагает простым смертным не стараться своим жалким умишком проникнуть в глубины души поэта. Манера держать себя подобным образом заметно укрепляется с ходом времени. Сильнее всего она, очевидно, проявляется во Франции, весьма отчетливо в Англии, менее заметна она, на первых порах, в Германии. В эпоху, когда все различия внешности стираются, служители искусства даже по своей одежде резко отделяют себя от прочих сограждан. Бархатный пиджак, колышащаяся грива волос, по возможности также—особый головной убор, служат многим, в особенности художникам в узком смысле слова, отличительным признаком. Даже в Англии, исключительно корректной во всем, что касается внешности, заметны следы

подобных привычек, хотя существующие прочные традиции и мешают им пустить глубокие корни[1]. Таким образом вся картина постепенно изменяется. В XVIII веке мудрый Шефтсбери ожидал, что повышение „чувства личного достоинства“ у поэтов вызовет настоящий новый подъем в литературе. Эти слова оказались пророческими. Сознание, что они, по выражению Шиллера, несут на руках своих „достоинство человечества“, окрыляет художников для высоких достижений. Однако, понемногу, положение художника изменяется еще больше. Теперь он уже восседает на троне высоко над толпой, подымается над ней, как в церкви священнослужитель, над паствой. Уже начинают раздаваться разумные голоса (например в проницательной статье „Quarterly Review“ 1872), которые спрашивают, какое влияние должно иметь, в конце концов, на искусство такое преувеличенное мнение художников о своей роли в жизни и связанное с этим обособление их духовного мира от круга интересов их сограждан, при чем высказывается предположение, что все это необходимо должно привести к неправильному взаимоотношению обще-человеческих и художественных ценностей в жизни искусства, а также возродить в новой форме ту искусственность и оторванность от жизненной правды и народности, которые казались было побежденными и отошедшими в прошлое вместе с романтизмом. Правда, на первых порах все эти черты еще мало заметны

[1] Характерно, что в самое утро, когда Теннисон впервые должен был вступить под величавые своды Верхней Палаты, чтобы в качестве придворного поэта (poeta laureatus) быть возведенным в достоинство лорда, одному из его друзей приходится настоятельно уговаривать его сменить по этому случаю свой злосчастный берет на единственно дозволенный в таких случаях цилиндр.

в господствующем искусстве. Передовой английский поэт Теннисон противопоставляет толпе свой головной убор, но не свою голову. Его биографы почти в один голос констатируют, что он, напротив, всегда—иногда даже насильственно—старался приспособить свой внутренний мир к идеальному представлению о поэте, который искусством своим дает народу хлеб жизни и истины. Как невелико первоначально артистическое самомнение и в Германии—видно из многих примеров. Как терпеливо принимают, например, в литературном кружке „Туннеля" критику поэтических диллетантов того времени. Образованная публика все еще является большой силой, и, конечно, неправильно было бы утверждать, что она — всегда разумно пользуется этой силой. Сомнение в этом уместно в особенности, когда мы встречаемся с противодействием публики проникновению новых мыслей в область драматургии. Нам сейчас представляется совершенно невероятным, что на первом представлении „Норы" Ибсена в Берлине, пришлось сделать уступку публике и заставить героиню вернуться в свой „кукольный дом". Не знаешь, чему тут больше удивляться, отвращению ли публики к новым идеям, или уступчивости такого ярого поборника прав личности, как Ибсен, позволившего этим искажением притупить самое острие идеологической тенденции своей драмы.

Художник и публика. Искусство как священнодействие

Новое понимание искусства, возникшее одновременно с падением аристократии, коренным обра-

зом изменило и самое положение художника по отношению к современности. Правда, художнику во все времена было свойственно после понесенной неудачи переносить вину на другого признанием, что у публики плохой вкус. Благодаря этому уверенность в себе, столь необходимая для всякого творчества, оставалась непоколебимой, и художник мог утешать себя мыслью, что его произведение было слишком хорошо, что оно было „икрой для черни", по выражению Шекспира; отпадали мучительные и пагубные сомнения, способные потрясти те бессознательные основы душевной жизни, на которых покоится художественное творчество больше, чем какая либо другая форма человеческой деятельности. Таким образом, нетрудно было бы подобрать, начиная с XVI века, а быть может и для более раннего времени, ряд выражений неудовольствия, в которых художники обвиняли публику в непонимании. При этом чаще всего ее упрекают в необразованности. Однако, теперь начинается нечто совсем иное: понимание художественного творчества, при котором с фактически наличной публикой вообще не считаются, так что поэт справляется разве только с требованиями читателя идеального. Только собственные вкусы и убеждения автора имеют значение для его творчества.

Не всегда отдают себе отчет в том, что прошлые столетия не столь решительно судили об этих вопросах. Например, когда Александр Поп, которого в течение всего XVIII века признавали одним из величайших поэтов Англии, закончил свой главный труд—перевод Гомера, настоящее чудо искусства, по отзывам современников, и прочел его в доме своего покровителя, лорда Галифакса, в довольно широком кругу приглашенных — благород-

ный лорд, как рассказывает д-р Самуэль Джонсон, неоднократно прерывал его чтение и предлагал поправки. Такие явления имели место в течение многих веков без протеста со стороны художников. Уже Лидгэт, ученик Чосэра, позволял своему покровителю, герцогу Гомфри Глостеру, брату короля Генриха V (1413—1422), „исправлять" свои рукописи, считая это, очевидно, чем то само собою разумеющимся. Из биографии Эдмунда Спенсера нам известны совершенно аналогичные случаи. Во Франции еще в XVIII веке существовали подобные же условия. Вольтер также был типичным „светским литератором", писавшим для определенного круга и прислушивавшимся к его пожеланиям. Он читал своего „Эдипа" в Со, в кругу герцогини Мэнской, и широко использовал те замечания и советы, которые ему даны были слушателями. Легко понять, как тяготило художника такое давление со стороны окружающего общества, принципиальная правомерность которого еще не оспаривается. Вольтер научился понимать эту зависимость литератора от вкусов общества на примере Попа, пользовавшегося, однако, в более благоприятных условиях английской общественности, относительно независимым, даже в материальном отношении, положением. Он сделал отсюда совершенно правильный вывод, что самым важным делом для него должно быть прежде всего — сколотить себе капитал. Как известно, вследствие этого он занялся финансовыми спекуляциями, не всегда носившими благовидный характер. Несомненно и то , что он, действительно, развертывает свои настоящие дарования только тогда, когда свободным человеком поселяется на собственной земле, на берегу Женевского озера. Изменению условий в это время способ-

ствует также и развитие книжной торговли. Весьма показательно, что Оливер Гольдсмит, которому так много пришлось воевать с корыстолюбивыми издателями, тем не менее предпочитал зависимость от них — тягостной и принижающей зависимости от „сильных мира“, и через столетие после Попа уже не существовало лордов, которые так наивно позволяли бы себе исправлять работу крупнейших поэтов своего времени. Художник все более эмансипируется от своего окружения. Поразительно быстрыми шагами искусство устремляется теперь к полной автономии, которая уже совершенно не считается с публикой.

В начале XIX века великий английский лирик Шелли высказал не как новую мысль, а как самоочевидную истину, такое положение: „Ничего не пиши, кроме того, что потребует от тебя твердое убеждение в истинности того, что ты пишешь. Твое дело—давать советы разумным, а не принимать их от глупцов. Время изменит оценку неразумной толпы. Критика современников — только сумма глупостей, с которыми приходится бороться гению“. Некоторая враждебность против широкой публики сквозит в словах этого ярого политического демократа. Можно было бы, конечно, привести примеры и более раннего проявления подобных мыслей, которые через некоторое время становятся символом веры т. н. „эстетизма“, литературного направления, обошедшего всю Европу. Возникновение этого движения во всех странах Европы — естественное следствие некоторой специализации всех областей жизни, а также повышенной оценки искусства некоторыми общественными группами. Интерес к искусству приводит эти группы к занятию теми его сторонами, которыми обусловлена

его действенность. Полагают, что для знатока действенность искусства не может заключаться в моментах, которые встречаются также и за пределами его, как, например, в морально возвышенном или „интересном“ содержании. Так приходят к культу того, что для прежних поколений было только приемами искусства: к культу образности, ритма, звучания, ассоциативной действенности слова и т. д. И прежде эти стороны не оставлялись без внимания, ибо поэзия изобретена не в XIX веке, однако, как бы высоко их не ценили, они все же рассматривались только в связи с другими элементами, имевшими бо̀льшую ценность. Для этой группы, однако, мысль которой направлена прежде всего на утонченное наслаждение, не существует более высоких ценностей, чем перечисленные. Одним из первых в Европе эти взгляды с большим успехом проповедывал английский поэт Ли Гент. В первые десятилетия XIX века он не уставал на страницах художественных журналов разъяснять своим соотечественникам, в чем собственно заключаются поэтические заслуги людей вроде Марло, Спенсера, Мильтона и др. При этом, как ни чуток был его глаз к поэтическим красотам, все же, по большей части, черты, подмеченные им в творчестве названных авторов, сами эти Марло, Спенсеры и Мильтоны, несомненно, не признали бы сущностью своего искусства. Для этого культа художественных приемов во Франции был создан лозунг: „искусство для искусства“. Насильственно отрывая искусство от всякого воздействия на жизнь, за исключением чисто эстетического, его ссылают в священную рощу, вокруг которой художники стоят на страже, как хранители храма. Ему служат жрецы искусства, которые, как Теофиль Готье или позже

подражавший ему Оскар Уайльд, уже своим фантастическим одеянием выделяются из низкой толпы, неспособной следовать за ними и недоумевающей, как может разумное существо находить удовлетворение, охотясь по целым дням за единственно правильным эпитетом или созвучием двух гласных. Контраст между этими группами и публикой не только не скрывается а, напротив, настоятельно подчеркивается. В Англии тоже возникает такая группа с Россетти во главе, охраняющая святилища своего искусства от прикосновения рук непосвященных. Россетти сам однажды провел резкую черту между собой и знаменитым poëta laureatus Теннисоном, который, по его словам, стремится оставаться „в пределах досягаемости для публики". Всякое общение с публикой — во вред жрецу, служителю красоты. Известно, какие формы противопоставление себя господствующим взглядам принимает в дальнейшем у такого человека, как Оскар Уайльд; „мысль, что прекрасное в самом себе содержит высшую мораль, превращается у него в уверенность, что красота и искусство освящают все, что делается во имя их, так что настоящий художник вообще не может творить зла". (Friedrich Brie, Aesthetische Weltanschauung. 1921).]

В Германии это движение возникает позже, но по существу тождественно с более ранним зарубежным, поскольку и для него является законом отмежевание от „образованной черни". Подобно тому, как французы говорят „нас пятеро", чтобы обозначить узкий круг настоящих ценителей, или как Россетти-живописец живет настолько замкнуто, что принципиально не посылает своих картин на выставки и многие годы скрывает свою жизнь от взоров современников таинственной, романтической

завесой, так и „кружок Стефана Георге" представляется любопытным окутанным облаком — быть может, более или менее благотворным. Правда, замкнутость от публики не во всех этих случаях равносильна отказу от нее. Ведь и жрец, как бы высоко ни стоял над толпой, в сущности, нуждается в ней, хотя бы только как „в несчастной толпе жертвователей". Да и не только с этой стороны; признание и восхищение всегда окрыляют творчество, поэтому нередко бывает, что публику, изгнанную величавыми жестами в парадную дверь, ласковый хозяин, в силу глубокой внутренней потребности, принимает с черного хода. Для сохранения контакта с публикой служит критик. Однако, в качестве критиков приемлются только посвященные, имеющие доступ в святая святых, следовательно, — лица, более или менее усвоившие себе эстетическое мировоззрение. Такие критики с внутренней необходимостью возникают в среде эстетов, как и в каждом последовательном и развитом направлении. Очевидно также, что каждая такая группа, внутренне-спаянная противопоставлением себя окружающим, превращается в школу „взаимного славословия", как в насмешку прозвали в Америке английское объединение эстетов. И если тем не менее современникам могло казаться странным, почему критики, прежде, как правило, державшиеся консервативных вкусов, вдруг слепо перешли на сторону нового искусства, то это недоумение можно объяснить только непониманием социальных процессов.

IV

ЛИТЕРАТУРА И ПУБЛИКА

Углубление пропасти между публикой и искусством в эпоху натурализма

В Германии эстетическое движение не имело большого значения. Примечательнее здесь было возникновение натурализма. Немецкий натурализм возникает необыкновенно поздно. Эмиль Зола, самый выдающийся из представителей натурализма во Франции, уже в семидесятых годах написал наиболее знаменитые из своих романов. В 1888 году он уже претендовал на кресло в Академии. Около этого времени (1886 г.) старик Теннисон посылал по адресу нового направления бессильное проклятие, которое представляет для нас исторический интерес (в поэме „Locksley Hall sixty years after“); уже в конце семидесятых годов Англия имеет типичного представителя этой школы в лице романиста Генри Джемса. „Анна Каренина“ Толстого начата в 1874 году. „Союз Молодежи“ Ибсена датирован даже 1869 годом. В эту пору в Германии носителем искусства была интеллигентная буржуазия, главным образом, верхний слой чиновничества; вследствие застоя политической жизни после победоносной войны—роль его ограничивалась тщательной охраной традиций во всех областях жизни. Этому

слою принадлежала роль культурного гегемона. Как ни ценны, однако, произведения Гейзе, Шторма, Марии Эбнер Эшенбах и др. писателей, тесно связанных с ним происхождением и общественным положением, все же искусство этого социального слоя едва ли могло удовлетворить пожелание тех многочисленных групп, которые, силой обстоятельств, в большей или меньшей степени являлись противниками существующего положения вещей. Сознание полной поколебленности религиозных представлений, продолжавших попрежнему царить в школе и государственной жизни, борьба против так называемых понятий чести привилегированных классов, обострение борьбы за существование, отраженное в растущем значении женского вопроса, рост противоречий общественной и политической жизни, проникновение научных методов во все области жизни, тривиализирующее влияние больших городов—все эти факторы, воздействуя совместно на некоторые общественные группы, толкали их во всех областях гражданской жизни на путь ожесточенной борьбы против всего, что ощущалось ими, как пустая фраза. Натурализм—это жажда правды во что бы то ни стало, даже ценой чувства омерзения. Всюду, а также и в искусстве, хотят посмотреть жизни прямо в глаза и брать вещи такими, как они есть на самом деле. Путь искусства—не воскресная прогулка в обществе молодежи по живописной местности, но будничное странствие, которое не избегает никаких мест, мимо которых проходит дорога.

Такое понимание нигде не принимается без борьбы, но нигде ему не приходилось так трудно, как в тогдашней Германии. Ибо здесь общественные слои, выступившие как носители культуры, в значительной степени находились во власти отсталых

социальных и политических воззрений. Характер их художественных потребностей все еще определялся патриархальным семейным укладом, их понятия приличия и такта соответствовали уже отживающему хозяйственному строю и требовали, во имя морали, слепоты по отношению ко многим существенным сторонам жизни. Таким образом, на сторону нового искусства стали только немногочисленные группы журналистов из больших городов, в политическом отношении примыкавшие к левым течениям; их взгляды на религию, семью и общество значительно отличались от общепринятых; к тому же они нередко имели и личные основания враждовать с господствующим слоем общества. Это началось приблизительно с конца 80-х годов. Здесь мы имеем дело с крупнейшим поворотом во вкусах за последние сто лет, а в некоторых отношениях и за много столетий. Все последующие явления имеют свои корни в этой эпохе. Поэтому следовало бы дать картину совершавшихся процессов, показав при этом новое движение не только в биографиях и произведениях его участников, как это обыкновенно делается, но как смену общественных вкусов: иными словами, мы должны были бы установить, какие газеты и журналы перешли на сторону нового направления, какую роль играли при этом те или иные политические группировки, какие отличительные черты имел этот процесс в столице и в провинции, на востоке и западе, севере и юге, и как он отразился в юмористических журналах. Надо было бы выяснить отношение к этому вопросу отдельных социальных групп и профессий, в особенности тех, которым по роду своей деятельности приходится вырабатывать себе то или иное отношение к культурным вопросам текущего дня, как

напр., духовенства и учителей. Надлежало бы обследовать тираж книг, данные о количестве изданий старой атакованной и новой нарождающейся литературы, их приемы пропаганды. Далее следовало бы выяснить, какую позицию заняли библиотеки для чтения и читательские кружки образованных классов общества, какие новые группы литературе удалось привлечь к себе, и какие из прежних она от себя оттолкнула. Наконец, было бы важно собрать сведения о том, как повлиял этот кризис на кружки для совместного чтения, и как он отразился в частных разговорах о литературе в обществе. Такое исследование дало бы весьма поучительные результаты. Прежде всего оно показало бы нам, на какое ожесточенное сопротивление натолкнулось новое направление, как в начале 90-х годов в каждом кружке, клубе, во всякой частной семье стоял гул от страстных споров о натурализме. При этом приверженцы старого направления ссылались на то, что художники на протяжении многих тысячелетий всегда стремились изображать не истинное, но прекрасное и возвышенное. Разве это не отразилось даже в языке, поскольку принято говорить о „герое" рассказа или драмы? Разве художники, с тех пор как существуют на земле люди, не изображали мечты человечества? Разве нежные родители не называли детей своих именами героев и героинь, желая видеть их подобными же лучезарными существами? А теперь, вдруг, на место любовной идеализации в искусстве должна воцариться жестокая правдивость наблюдения. Разве искусство во все времена не было отбором, а высший род его деятельности—фантазией? А ныне приходится удовлетворяться „куском действительности". Все рассуждения подобного рода почти неизменно начина-

лись со слов: но, ведь искусство должчо... но ведь искусство обязано... а новое направление неизменно разбивало их, возражая: „искусство, вообще, ничего не должно и ни к чему не обязано, искусство только хочет чего то“. Здесь обнаруживается, как много новое направление восприняло от точки зрения „искусство для искусства“.

Наиболее убедительным доводом в вопросах искусства является само художественное произведение. Однако, вначале в Германии крупные произведения нового стиля что то долго заставляли себя ждать. Иностранцы: Ибсен, Золя, Толстой надолго оставались единственными прославленными мастерами. На первых порах место недостающих отечественных произведений заняла критика существующего искусства, чрезвычайно затруднившая публике понимание положительных сторон нового направления. С значительной дозой немецкого доктринерства критика обрушилась на все, что, казалось, противоречило новой программе искусства. Жертвами Варфоломеевой ночи натурализма пали многие жанры, возродившиеся уже через несколько десятилетий: исторический роман, баллада, всякое искусство, мало-мальски тронутое тенденцией. Закланию был предан Гейзе, против Шиллера метали громы. С другой стороны были поставлены на почетное место Геббель и Клейст, которым прошлые поколения уделяли мало внимания. С великим грохотом был свержен со своего трона лирик Гейбель, но зато во мгле родной провинции был открыт талант Аннеты фон Дросте и в трумфе вознесен был Мёрике. Революция вкуса распространилась даже на юмористические журналы. Вместо милых стереотипных преувеличений, считавшихся до этого времени образцом комизма, появились „подлинные происше-

ствия“, по большей части—в форме писем в редакцию новых журналов. Конечно, против этой формы можно возразить, что происшествие не становится более забавным от того, что оно подлинно, однако, для повышенного чувства действительности читателей эта предпосылка увеличивала прелесть рассказанного.

Начало преобладания изобразительных искусств

Программа, объявлявшая задачей искусства воспроизведение связного отрезка действительности, должна была встретить более сильное сопротивление в литературе, чем в изобразительном искусстве. В последнем импрессионизм вскоре же одержал ряд блестящих побед. Его пионеры огромному числу людей впервые открыли путь в неведомый дотоле мир. Стало ясно, что традиционные идеалы красоты прямо таки заслоняли горизонт. Напр., открытие степи Ворпсведерцами является поворотным пунктом в развитии чувства природы широких слоев общества. Преграды, которые в литературе мешали наслаждаться новым искусством, отпали здесь раньше, потому что этические соображения не играли в этой области никакой роли. Людям, требовавшим от искусства изображения ценного и необычного, „человеческие документы“ (термин, которым Брандес характеризует творчество Золя) могли казаться недостаточными, и польза их—сомнительной, тогда как документы о природе всеми были приняты с благодарностью и целиком усвоены, как обогащение жизни чувства. Новый тезис Флобера, что

предмет изображения никакого значения не имеет, а все дело в том, как он изображен, был наиболее понятен именно в этой области. В самом деле, толчок, полученный отсюда изобразительным искусством, резко бросался в глаза, и руководящая роль этого искусства не подлежала сомнению. Если прежде в изобразительном искусстве долгое время господствовали литературные идеи, то теперь картина совершенно изменилась. Даже в языке отразилось преобладающее значение изобразительного искусства. Так, в первой половине столетия, когда говорили об искусстве вообще, нередко разумели поэзию. „Поэт—человек превыше всех стоящий“ — говорит Левин Шюккинг. О „поэте“ говорит и Шелли в своих принципиальных статьях об искусстве. В конце века в подобных случаях говорят о „художнике“, т. е. употребляют, слово, которое для прошлых поколений означало только человека, занимающегося искусством изобразительным. Большинство наших словарей не отмечают этого изменения.

Расслоение публики и ослабление литературного элемента в общественной жизни

Такие частичные успехи укрепили, правда, новое направление, однако, образованная публика в целом продолжала оставаться невосприимчивой к натурализму в литературе. Теперь, однако, в Германии обнаруживается явление, в таких размерах еще не наблюдавшееся, хотя уже намеченное в „эстетическом движении“, а именно—пропасть между публикой и деятелями искусства непрерывно растет. Литературная слава поэта или писателя на страницах

журналов и газет ни в какой степени не соответствует популярности его у публики, ибо слишком уж различны художественные идеалы тех и других. Об этом говорят, например, цифры тиража произведений Шлафа и Гольца за этот период. Критика единогласно возносит на щит Детлева фон Лилиенкрон, объявляя его великим поэтом нового времени, однако, публика присоединяется к ней только весьма неуверенно и по одиночке. Показательно, что в 1867 году сравнительно бедная Германия сумела собрать для Фердинанда Фрейлиграта, страстного глашатая ее юношеских политических мечтаний, свыше 180.000 марок, в качестве почетного дара, чтобы дать ему возможность вернуться из Англии на родину, в то время как поколением позже, в 1897 г. сбор в пользу Детлева фон Лилиенкрон дал приблизительно 1000 марок. Насколько первый был заключен в сердцах образованного общества, настолько мало интересовались судьбой второго. Как будто искусство, в основе которого лежал глубокий этический импульс, сильнее покоряло себе чувство людей, нежели это сумел сделать на первых порах натурализм.

Процесс растущего раздробления общества мог способствовать именно увеличению этой пропасти между публикой и критикой. Понятие „общества" в узком смысле слова, т. е. высшего слоя, в котором тон задавали чиновники более крупные, получившие университетское образование, имело для наших дедов и отцов необыкновенно значительное содержание. Быть принятым в этом кругу давало высшее удовлетворение, быть исключенным из него казалось почти равносильным самоубийству. Установленные в этом кругу церемонии носили часто почти сакральный характер. Сейчас от них сохранилось

чрезвычайно мало, какие то остатки. Последнее связующее звено этого „общества“, звание офицера запаса, было уничтожено еще совсем недавно Версальским миром. С тех пор, как появились штабс-капитаны, которые имеют достаточно храбрости, чтобы заведывать распивочными заведениями и работать в качестве коммерческих агентов, невозможно уже поддерживать старинное представление о человеке, „принятом в обществе“. Так же мало могло сохраниться привилегированное положение людей с высшим образованием, в эпоху, когда высшие посты в государстве заняты людьми, не получившими такового. Однако, еще задолго до этой демократизации господствующая тенденция эпохи была направлена на ослабление прежних общественных устоев. Исчезновение спиртных напитков при этом нередко играло роль, противоположную той, которая принадлежит в Европе с конца XVII века новому объединяющему общество напитку—кофе. Исчезают холостяцкие собрании, перестают встречаться в ресторане за собственным столиком, клубы пустуют, понятие „обязанностей перед обществом“, игравшее столь большую роль в господствующих чиновничьих кругах, все больше теряет силу, и всякий требует для себя свободы выбора круга своих знакомых. С другой стороны, вырастают профессиональные объединения специалистов и союзы для защиты общих интересов, которые все более и более поглощают время каждого отдельного лица.

Одновременно и в связи с этими изменениями меняется и самое значение литературного фактора в социальной жизни. Верхний слой буржуазии был тесно связан именно с литературой. Уже для эпохи Просвещения социологическим признаком является расширение и углубление образования. Вместе

с буржуазией это явление продолжало существовать в XIX веке, усиливаясь благодаря новым достижениям. Это явление не ограничено пределами Германии. Английский романист Теккерей, изображая тридцатые годы, смеется над тем, как в это время литература вытесняет политику. Банкир сэр Барнес Ньюком, депутат от Ньюкома, умный, трезвый и бессердечный делец, не имеющий никакого отношения к литературе, пытается приобрести популярность в своем избирательном округе чтением литературных докладов о „Поэзии детства“ и т. п. В Германии—сходная картина. В это время здесь, не только в столице, но и в провинции, имелось огромное множество больших и малых литературных салонов и кружков (первые признаки их существования восходят не ранее, как ко второй половине XVIII века), где за чаем и легким печением велись беседы о вопросах литературных и обсуждались литературные новинки. Эти кружки состояли отнюдь не только из молодых девиц, но из людей вполне положительных: замужних женщин, имперских советников, судей и военных. Литературное собрание такого рода является одной из главных форм общения в эту пору, и литература является обычной темой, направляющей движение беседы. Конечно, и молодежь представлена здесь. Для нее литература, естественно, всегда имела особо важное значение, с тех пор, как за чтением первого же прозаического романа европейского значения, истории о рыцаре Ланселоте, Паоло и Франческа, по словам Данте, „в тот вечер дальше не читали“. Но в этом литературном веке случается особенно часто, что книга дает первый толчок или оказывает существенную помощь при заключении „вечного союза“. Литературная новинка была тем нейтраль-

ным полем, на котором молодые люди знакомились друг с другом; она позволяла заглянуть в мысли и чувствования собеседника, отраженные в его суждениях о людях и вещах. Ныне все это кажется чуть не романтикой. Современная молодежь уже не создает себе окрашенных в розовый цвет представлений о будущем жизненном спутнике на основании брошенных украдкой и часто обманчивых взоров, приоткрывающих воображаемый внутренний мир собеседника, как это бывало прежде на вечерах или при совместном чтении в каком нибудь литературном кружке: они имеют возможность весьма основательно узнать друг друга в спорте или совместной работе. Другими словами: литература уже давно не служит основной темой для бесед, а тем более—почвой для общения. Здесь не место излагать ход этой эволюции от намеченных выше отношений эпохи Бидермейера до ее конечной точки. Достаточно уяснить себе очевидный факт этой перемены. Тридцать лет тому назад, если какая нибудь газета давала занимательное приложение, то оно непременно имело беллетристический характер. Материал черпался из литературы, истории и истории искусств. Теперь уже давно это переменилось и отнюдь не потому, как это иногда объясняют, что литературные интересы культивируются специальными журналами и газетами. Напротив, это происходит от того, что прежде литературные и исторические интересы стояли на первом плане, тогда как ныне в Германии на их место стал интерес к естествознанию, технике, политике, к вопросам социальной жизни и к спорту. Как раз в политически наиболее передовых газетах чисто литературный материал решительно вытесняется на задний план, тогда как консервативные органы

более склонны ему покровительствовать. О том же, в сущности, говорит и эволюция современной школы. Старая школа, гуманитарная гимназия, давала прежде всего историческое и литературное образование. Ныне целый ряд школ нового типа отвечает интересам совершенно иного порядка.

Вызванная всеми этими явлениями раздробленность публики необходимо должна была отразиться и на отношении к искусству. Чтобы на наглядном примере показать разительную перемену против прежнего, представим себе состав публики на берлинских театральных премьерах перед войной. Один из известных берлинских театральных критиков дал однажды весьма тонкий анализ публики, но к сожалению, на рядовом представлении, не на премьере. Он сделал целый ряд важных наблюдений: прежде всего, что зрительный зал представляет из себя чрезвычайно пеструю смесь людей: тут имеются местные жители, предпочитающие данный театр другим по личной склонности, далее—лица, которые имеют особо удобные средства сообщения с этим театром, иногородние жители, прочитавшие афишу на рекламном киоске и т. д. То, что было установлено относительно берлинской публики, mutatis mutandis справедливо и для всей немецкой публики: она лишена всякого общего лица. В прежние времена некоторая однотипность образования, интересов и жизненных условий в господствующем общественном слое, а также возможности личного общения, которые существовали в эпоху, предшествующую развитию крупных городских центров, неизбежно накладывали печать единства и на вкусы публики. Однако, уже миновали те времена, когда тип „образованного человека“ определялся немногими факторами, и в частности, в интеллектуаль-

ном отношении—интересами исключительно эстетического, литературного и исторического характера. Структура современного общества совершенно изменилась, так что прежние отношения напоминают нам в более крупном масштабе условия жизни современного маленького города, лежащего в стороне от промышленных центров, где ход образования в господствующем слое все еще более или менее одинаков для всех, как одинаков и житейский опыт его представителей, где жизненные навыки и экономические условия—сходны, не существует еще радикально противоположных политических взглядов, прочие идеалы также мало разнятся, а следовательно, и требования, предъявляемые к искусству, еще не разделены непроходимой пропастью.

Каков же результат этого раздробления публики для жизни искусства и, прежде всего, для процесса образования художественных вкусов? И здесь, как и в прочих жизненных сферах, из него с необходимостью вытекает доминирующая роль специалиста. Кроме него, однако, существуют и другие силы, которые добиваются внимания публики.

V

ВОЗНИКНОВЕНИЕ НОВЫХ НАПРАВЛЕНИЙ

Образование эстетических общин

Непосвященный видит в социологическом процессе возникновения нового вкуса нечто сходное с образованием своего рода эстетической общины. Где нибудь и когда нибудь появляется некий художник, который, повинуясь божественному зову, верный только своему внутреннему влечению и чувствуя себя ответственным только перед самим собою, создает, не прислушиваясь к голосам из внешнего мира, художественный образ, воплощающий предносящийся ему идеал. Произведение выходит в свет, оно отлично от прежнего искусства и поэтому не вмещается в рамки данного времени. Однако, благодаря присущей ему агитационной силе, оно вербует себе друзей, добивается признания и тогда уже, в свою очередь, начинает оказывать влияние на вкусы общества.

Конечно, в таком понимании — много верного. Каждый из нас знает такие случаи; нередко можно видеть, как восторг перед новым образцом искусства, подкрепленный еще некоторой дозой гордости по поводу сделанного открытия, создает благоприятную почву для пропаганды, которая передается из уст в уста и становится таким образом первым

основанием для развития нового вкуса. Несколько лет тому назад какое то средне-германское издательство приложило к каждому экземпляру одной вновь выпущенной книги особый листок, в котором каждый читатель приглашался сообщить издательству, что побудило его купить эту книгу. При этом оказалось, что поразительно большой процент читателей купил книгу по устной рекомендации своих знакомых. В самое последнее время (1926) Лейпцигская книжная биржа предприняла подобное же статистическое обследование в очень крупном масштабе. Результаты оказались удивительно совпадающими. Все еще на 195 случаев, когда поводом к покупке книги была литературная рецензия, приходится целых 391 случаев, в которых покупатель приобрел книгу потому, что ее хвалил его знакомый. Пока точные исследования остаются в этой области единичным явлением, приходится довольствоваться такими отдельными опытами. Повидимому, они говорят о том, насколько все еще силен личный элемент в процессе формации вкусов. Это, несомненно, сказывается сильнее при явлениях новых, современных, чем при прочих: здесь чаще удается проследить нить, возвращающую нас к непосредственному, близкому кругу знакомств автора. Этот первоначально узкий круг приверженцев состоит из лиц, лично соприкасающихся с автором. Он постепенно расширяется, т. к. каждый член этого круга приобщает к своим воззрениям новых лиц, до тех пор, пока не образуется внушительная община, к мнению которой начинают прислушиваться, и которая притягивает все новых сочленов. Укрепившись на первых порах за счет лиц, которые примкнули к ней, руководствуясь собственным суждением, она затем уже начинает собирать под свое

знамя всю массу тех, кто собственных мнений не имеет. История литературы знает много классических примеров подобного явления: напр., поэт Китс впервые знакомится с произведениями Вордсворта через посредничество знаменитого английского художника Гайдона. Напротив, если Броунинг совершенно самостоятельно открывает для себя Шелли, то это—случай единичный, которым он, не без оснований, так гордился, что даже воспел это событие в стихах. Иногда популярности произведений сильно помогает какое нибудь этическое, общественное или политическое течение, символом которого оно до некоторой степени становится.

Однако, если внимательнее вглядеться в жизнь искусства, как в прошлом, так и в настоящем, то становится ясным, что процесс образования общественных вкусов нельзя, как могло бы показаться на основании сказанного, уподобить падению в воду камня, от которого волны распространяются уже самостоятельно все дальше и дальше. Это было бы прежде всего слишком большим упрощением. Ныне эти условия далеко уже не так примитивны.

Художник и господствующий вкус. Доступность искусства как необходимая предпосылка

Прежде всего уже в самом процессе творчества господствующий в обществе вкус играет не последнюю роль. Конечно, этим не сказано, что искусство является товаром, который сознательно приспособляется производителем к требованиям публики. Выше уже говорилось о том, что как раз в этом

отношении условия за последний век значительно изменились. Если в эпоху Шекспира писатель мог цинично заявлять в посвящении к своему произведению „я следую примеру рыб и плыву по течению“ (Черчьярд), то в новое время от такого понимания сохранилось мало, по крайней мере—в теории. На практике, правда, дело часто обстоит не так уже благополучно. Недавно, Арнольд Беннет, один из наиболее популярных современных английских романистов, открыто и решительно выступил в защиту права писателя делать уступки читательским вкусам, разоблачая лицемерное отношение общества к этому вопросу. „В самом деле—говорит он—художник, который ожидает от публики безусловного признания предъявляемых им требований—либо бог, либо незнающий жизни дурак с большим самомнением. Последнее предположение, однако, вероятнее, чем первое. Ибо он требует слишком многого. Всякая вещь имеет две стороны, также и искусство. Наиболее крупные и продуктивные таланты прежде других признают это, потому что зорким глазом улавливают действительные отношения. При всем уважении к себе, умный художник умеет считаться и с некоторыми предрассудками своей публики. То и другое вполне совместимо“. В качестве примера Беннет указывает на проблемы пола, которые нельзя трактовать перед английской публикой так, как это принято на континенте. Пример выбран удачно, он показывает на самом деле существование известных рамок, которые могут ограничивать индивидуализм в искусстве и в наше время. Как крупных художников, приспособлявшихся к публике, Беннет называет Шекспира и Ричардсона. С гораздо большим основанием он мог бы назвать и Байрона, который при всем своем самомнении, никогда не терял из

вида своих читателей. Бесспорно, эти художники делали уступки публике. Вопрос, однако, в том, приносит ли при этом художник в жертву свою индивидуальность? Если да, то это показывает лишь, что ему не хватает качеств, свойственных крупному таланту. Последнему всегда присуща известная доля самобытности, не поддающейся никаким влияниям. Беннет дает совет сначала привлечь к себе внимание публики удачным, заранее обдуманным опытом, а затем уже попытаться повести ее за собой по своему оригинальному пути. В самом деле, в истории вкусов этим методом пользовались часто и с успехом, хотя и в несколько ином смысле, чем думает Беннет. Художники, которые на первых порах следовали какой либо установленной традиции и были встречены именно поэтому благосклонно читающей публикой, получали тем самым право—конечно, лишь в известных пределах—итти своими путями, на которых их оригинальное дарование могло уже развиваться свободно. Публика, которую им удалось расположить к себе, следует уже за личностью любимого писателя. Конечно, этот процесс может происходить и фактически в большинстве случаев происходит без определенного расчета и более или менее бессознательно: он согласуется с естественным ходом развития человека, который обычно начинает с некоторого приспособления к окружающему миру, под сильным влиянием образцов. Впрочем, не всегда попытка перевести публику на новые рельсы удается с легкостью и без особых жертв. Один художник, прославившийся изображением бесконечных пастбищ с высоким небом и великолепно выписанными (несмотря на небольшие анатомические ошибки) стадами бурых и пегих коров, любил вздыхать о том, как хорошо было бы и ему перейти

к разрешению новых проблем, если бы публика не продолжала требовать от него все тех же бесконечных пастбищ с высоким небом и пегими коровами и маленькими ошибками против анатомии[1]).

Не легко во всяком случае бывает положение тех талантов, которые ни сознательно, ни бессознательно не обнаруживают родства с господствующими вкусами. В большинстве случаев они с самого начала обречены на молчание. Ибо традиция сильна и привлекает к себе таланты, родственные или же способные настроиться на родственный ей лад. Те же, кто с самого начала хотели бы итти своими особыми путями, в большинстве случаев либо вовсе не имеют возможности проявить себя, либо им рано приходится замолкнуть. Против этого, вероятно, возразят, что крупное мастерство всегда останется заметным даже и в необычных формах, и что неотъемлемой особенностью большого дарования является наличие сильной воли, которую неудачи не могут ни сломить, ни притупить. Однако, те, кто думает так, мало чему научились из истории литературы и искусства. Художественное творчество — не результат рассуждения; оно кристаллизуется вокруг чувственного переживания. Часто, однако, эта кристаллизация зависит от внешних условий. Художники восприимчивы и чувствительны; подобно богам, они живут воскурениями. Где нет воскуре-

---

[1]) Бывает и так, что художник подпадает под влияние какого нибудь направления (о возникновении его речь пойдет ниже), которое может вывести его из естественного равновесия, повергнув его в сомнение, не повторяется ли он в своих произведениях, или требуя от него непрерывного прогресса, благодаря чему разрушается бессознательный ход его развития, в то время как стремление к новым целям приводит его к еще большей зависимости от внешнего мира и к потере его лучших сил.

ний—нет и богов. Признание публики окрыляет талант, недостаток внимания и неправильное понимание часто мешает ему возлететь высоко. Поэтому, подлинная трагедия непризненности не в том, что творец-художник не может порадоваться на эффект своего произведения, а в том, что у него раньше времени опускаются руки. Для многих людей необходимым условием веры в себя является именно вера в них других лиц. Лишено оснований и другое возражение, именно, что для настоящего художника творчество является насущной потребностью. Не все атлеты участвуют в ристаниях. Кроме того, в каждом единичном процессе творчества бывает момент, когда готовый образ произведения встает перед духовным взором творящего. Тогда для него проблема на три четверти уже решена, и процессу творчества грозит опасность оборваться, если только не явится новый импульс, который побудит его приняться за детальную проработку, часто особенно трудную. Этот импульс заключается в оглядке на публику. Если материальный момент не играет роли, эту публику иногда может представлять один только человек. Это хорошо видно на примере Аннетты фон Дросте. Никто не станет отрицать силу и самобытность ее таланта. На фоне поэзии того времени ее самостоятельность кажется поразительной. И все же, от каких случайностей зависело ее творчество! Родник ее поэзии иссякает на целые годы. Что бы стало с ее искусством, не найди она того единственного человека, который понимал ее до конца? Она сама говорит как то раз, что, не будь его, она „сочиняла бы что нибудь для себя“, т. е. ничего бы не записывала. В этом случае, однако, только более резко, чем всегда, выступает явление, которое в раз-

ных формах встречается повсюду в литературном и художественном творчестве. Вспомним, что даже Гете вновь пробудился к творчеству, благодаря общению с человеком, которого он считал конгениальным себе. Тут влияние окружающего мира на творящего сказывается совершенно ясно.

Однако, большинство деятелей искусства требовательнее, чем, была, например, Аннета фон Дросте, и не могут удовлетвориться тем или иным единичным почитателем своего таланта. Беннет обращает внимание на то, что даже те, кто наружно выражает полное презрение к толпе, обычно в глубине души жестоко страдают от безучастности читателей. Если к тому же и внешние условия для творчества неблагоприятны, что легко может случиться, то оно совершенно погибает. Ведь творчество—как уже сказано выше—не всегда является чем то, что стихийно рвется наружу и требует выражения. Беннет приводит характерное место из письма знаменитого романиста и поэта Джорджа Мередита к одному другу, где он пишет, что за последнее время совсем забросил занятия поэзией: „ведь я—слуга публики и должен ждать, пока мой господин не потребует от меня, чтобы я снова всерьез принялся за песни“. Хотя в этих словах и сказывается чувство горечи, суть дела безусловно схвачена правильно. А между тем весьма многие дарования, в силу причин, лежащих вне их самих, не могут даже приступить к продуктивной деятельности. Поэтому старик Грей не так не прав, когда в своей знаменитой „Элегии на сельском кладбище“ размышляет о „немых непрославленных Мильтонах“, которые, быть может, покоятся здесь.

Но не только на сельских кладбищах лежат немые поэты. Везде, где нет необходимых предпосылок

для проявления творчества—заботливого отношения, участия к художественной деятельности и понимания,—нет места и проявлению таланта. Об этом, обычно, непростительно забывают представители всех видов искусства. Правда, часто отмечается, что в такое то время в данной области не было талантов, но понимают это так, словно дело идет об урожайных и неурожайных годах в виноделии; или же для объяснения подобного явления прибегают к странным толкованиям развития народной души. Так, например, отсутствие крупных достижений в области драмы в Англии XIX века объясняют каким то небывалым отсутствием напряженности творческого духа (Мэри Сёддард); или, например, известный в наше время критик утверждает, что в XVII в. „констелляция немецкой души" была такова, что она отвернулась от изобразительных искусств и обратила свой лик к музыке. Все это—чистая мистика. Правильнее было бы исследовать, почему недоставало возможности для развития талантов. Ибо таланты имеются везде, где имеются люди.

Образование группировок и школ

Совпадение признаков отдельных произведений, то, что принято обычно называть определенным направлением художественного вкуса, создается, наряду с другими причинами, главным образом тем, что на долю какого нибудь отдельного произведения выпадает успех, на него обращают внимание, и, таким образом, оно притягивает к себе внимание других художников. И здесь остается в силе

изречение английской мудрости: „Ничто не имеет такого успеха, как успех“. В данном случае дело, конечно,—не в сознательных процессах, как в тех примерах, о которых говорит Беннет. Пламя искусства всегда должно возгораться от соприкосновения с искусством. Часто это облегчается еще тем, что ни одна категория людей не чувствует такой глубокой потребности в обществе себе подобных, как именно деятели искусства. Музой художника называют одиночество, но это правильно только в очень условном смысле. Но даже и наиболее способное понять художника общество не может заменить ему тех импульсов, которые он получает от товарищей по призванию. От них он готов перенести критику, которая, даже из уст очень симпатичного ему постороннего лица, легко оставляет после себя болезненный след; только признание со стороны человека, который сам может что либо создать, полноценно в его глазах, а наблюдение над работой других более всего побуждает к соревнованию. Расцвет чужого творчества помогает развернуть целиком и собственное дарование.

Во все эпохи наблюдается возникновение в среде художников подобных объединений—процесс необыкновенно важный для появления подлинного искусства. Эти группировки подтверждают правильность мнения, что и в духовной сфере алмаз шлифуется только алмазом; отсутствие таких группировок затрудняет творчество. Несомненно, напр., одним из особенно благоприятных условий для возникновения елизаветинской драмы, было то обстоятельство, что в Лондоне—и только там—сосредоточены были, как в неком центре, все таланты эпохи, так что один как бы вырастает на плечах у другого, тогда как в Германии таланты живут рассеянно по всей

стране и потому не имеют побуждения проявить свои силы. Таким путем возникает нечто вроде общей базы, образуется школа. Конечно, такое личное соприкосновение само по себе не является необходимостью, особенно—в более новое время. Связь между писателями не всегда имеет личный характер. Но процесс будет и в этом случае совершенно аналогичный, быть может—с той только разницей, что сильнее должна сказаться при этом зависимость писателя от внешнего успеха.

VI

СРЕДСТВА ОТБОРА

Значение инстанций отбора

Мы выяснили, таким образом, что уже при самом возникновении литературного произведения на него воздействуют обстоятельства, ориентирующие его в том или ином направлении. В еще большей степени это положение имеет место, когда произведение, после своего возникновения, поступает в распоряжение инстанций отбора; потому что в новейшее время возникновение произведения само по себе имеет не большее значение, чем простой факт рождения. Дальнейшая судьба его зависит еще от многих внешних факторов. Читателям наших историй литературы могло бы показаться, что трактуемые в них произведения самостоятельно овладевали зрением и слухом публики, что с такой же непреложностью, с какой наследник престола занимает свой престол, произведения эти утверждались в общественном мнении на подобавших им в силу присущей им ценности местах. Но такие случаи, в которых некто, по утру проснувшись, узнал бы, что он знаменит—такие случаи крайне редки. Кого допустят привратники в преддверье храма литературной славы,—и это уже зависит от определенных условий. Такими привратниками мы можем считать директоров театра и издателей. Хотя суждения этих

людей находятся в значительной степени в зависимости от публики, однако, немалую силу, и силу решающую, имеет их личное мнение.

Издатель вступает в свою историческую роль в эпоху, когда кончилась роль патрона—т. е. в XVIII веке. Кто мог бы, хотя бы и мысленно, устранить в этом столетии из английской литературы имя Додслея или в XIX веке имя Котта из литературы немецкой? Такие издательства приобретают понемногу значение авторитета. После того как Котта удалось объединить в своем издательстве лучших „классических“ писателей, на протяжении десятилетий быть изданным у него казалось гарантией бессмертия, и даже поэты с самыми высокими устремлениями не могли снести, если на титульных листах их книг не красовался классический гриф этого издательства. Хотя в наши дни многие издательства—попросту коммерческие предприятия, и хотя личный вкус издателя, если он вообще наличествует, оттеснен критическим суждением „читателей“, спрятанным от глаз современников, однако, еще недавно издательства, имевшие определенное направление, оказывали решительное влияние на общественный вкус. Успешными предприятиями эти издательства проложили себе путь к публике, и если они выпускали какое либо новое произведение, то уже самый факт выпуска книги именно ими был для публики ручательством ее литературной ценности. Сбыт книги, конечно, этим не был еще обеспечен, но с самым появлением ее в таком издательстве связывалось представление, что некая эстетическая инстанция уже произнесла свой приговор,—и книга встречалась с благоприятным предубеждением.

Еще более влиятелен, конечно, директор театра, и достаточно указать на пример Отто Брама, чтобы

показать, насколько отдельная личность может воздействовать своим выбором и оценкой на поток общественных вкусов. С другой стороны, поучительно вспомнить, как часто будущая судьба оригинального произведения, создавшего впоследствии школу и вызвавшего подражения, зависела от вкусов отдельных издателей или директоров театра. Авторы, ставшие впоследствии знаменитыми, тщетно стучались то в одну дверь, то в другую. Что случилось бы, если б у предпоследней они махнули на все дела рукой? Один из старых примеров этого рода--пример Бен-Джонсона, знаменитого соперника Шекспира; о нем легенда XVIII века говорит, что комедия его „Всяк в своем нраве“ была уже отклонена, когда рукопись ее оказалась у Шекспира, который прочел ее и принял к постановке в своем театре. Комедия эта стала одной из наиболее влиятельных пьес эпохи.

Инстанции, подобные вышеописанным, заслуживают, разумеется, нападок. Если даже отвлечься от произвола и случайности, с которыми связана их деятельность, следует признать, что они недостаточно гарантируют произведению возможность действительно предстать перед судом оценщика. Обыкновенно директор театра очень занят и не в состоянии рассмотреть все множество наплывающих к нему рукописей; а драматург, ведающий при театре литературной частью (об этом драматурге и о его положении в современности было бы очень поучительно написать монографию), часто играет второстепенную роль. Благодаря этому возникает естественная вражда к экспериментам, и провинциальные сцены не желают сами делать никаких открытий, но придерживаются того репертуара, который уже оправдал себя на немногих больших

сценах; этот порядок вещей укрепляется зависимостью от театральных издательств. Так, в этой области провинция лишается всякого влияния. В делах, связанных с издательствами, заметным становится одно явление, наблюдаемое, по крайней мере, уже в XVIII веке, как и многие другие из этой области: а именно—тот автор преуспевает, у которого есть личные связи с писателями, имеющими имя, признанными публикой и пользующимися известным уважением издателя. Их голос достаточно весок, и они в состоянии убрать с дороги новичка самые большие трудности. Как общее правило, произведение начинающего идет к издателю не прямым путем, но путем обходным и тягостным—через письменный стол какого либо прославленного литератора.

Сознание того, как несовершенен метод, которым художественное произведение достигает оценочных инстанций (путь научного произведения по сравнению с этим может показаться идеальным)—это сознание нередко побуждало к реформаторским попыткам. Назначались призы и премии, с помощью которых надеялись отыскать сокровища, до сих пор скрытые. Обычно это кончалось неудачей. В самом деле, нельзя ожидать существенного успеха, когда в социальном механизме видоизменяется лишь одно колесико. Только полное изменение системы может привести к новым результатам.

Средства пропаганды и их применение

Идеальное представление профана о том пути, который проделывает художественное произведение, предоставленное самому себе, не учитывает обык-

новенно также и того обстоятельства, что тут издавна играют роль различные материальные моменты. В некоторых отношениях, хотя, конечно, не во всех, можно установить аналогию с организацией промышленности, где производитель и потребитель давно уже отделены друг от друга множеством промежуточных инстанций, оказывающих чрезвычайное влияние на обе стороны. На английской почве можно найти для этого пример, который покажется, пожалуй, оскорбительным и вульгарным тому, кто привык духовное творчество объяснять причинами исключительно духовного порядка. А именно: во времена Теккерея и Диккенса трехтомные романы до того вошли в правило, что первый роман Шарлоты Бронте—прославленный впоследствии „The Professor“—не мог найти издателя из за одного лишь своего малого объема—он был однотомный. В начале девяностых годов трехтомные романы совершенно внезапно вымирают. Причиной было заявление больших библиотек для чтения, которые отказались на будущее время принимать романы такого объема. Это случилось в 1894 г. В этом году появилось еще 184 таких трехтомных повествований, в 1897—только 4. Пусть эта эволюция уже и подготовлялась задолго различными причинами, все же порывистый темп, с которым отмирает старая художественная форма, объясняется исключительно внешними мотивами. Таким образом, в этом случае перед нами влияние на самое творчество. Нельзя, однако, закрывать глаза и на то обстоятельство, что при распространении новых художественных вкусов, имеет место не только идейная борьба, но и простая конкуренция вполне реальных материальных сил. Вместе с книжной торговлей (или торговлей художественными

предметами) начинается борьба за публику, и история методов этой борьбы составила бы в истории литературных вкусов интереснейшую, хоть и не очень отрадную главу. Обычно склонны думать, что в делах искусства реклама—изобретение новой эпохи, но при этом слишком высоко оценивают идеализм прежних поколений. Случай, когда автор сам по мере сил старается облегчить дорогу своему произведению, является отнюдь не новым. Среди знаменитостей новой литературы одним из первых, кто уразумел необходимость рекламы в этом неповоротливом в умственном отношении мире, был великий Сервантес, который из боязни, не вовсе безосновательной, что первый том Дон-Кихота не найдет заслуживаемого им признания, выпустил маленькую брошюру, выдав ее за критику на „Дон-Кихота"; в ней он намекал на то, что в „Дон-Кихоте" можно найти весьма рискованную сатиру на некоторых высокопоставленных лиц; и брошюра эта оказалась тем снежным комом, который повлек за собой целую лавину критических сочинений и возражений. Автор „Тристрама Шенди" и „Сентиментального путешествия" также, по мере сил, помогал издателям в распространении своих книг; он диктовал своей возлюбленной письма, в которых она обращала внимание лондонских знакомых на новую поразительную книгу до сих пор неизвестного священника Лоренса Стерна. Посредничество может облегчаться тем, что поэт и журналист близки друг другу по профессии или даже бывают связаны личной дружбой.

В этом отношении художники и большие и маленькие обычно оказываются не слишком совестливыми. Когда в сороковых годах Левин Шюккинг

напечатал статью о Франце Дингельштедте и вслед затем Франц Дингельштедт напечатал статью о Левине Шюккинге, это вызвало раздражение честного Фрейлиграта, и он сердито писал своему другу Шюккингу, что Шюккинг с Дингельштедтом основали коммерческое общество взаимного кредита; но то, что проявилось тут в формах относительно невинных, выступило с особой определенностью в литературе в так называемых „школах взаимного славословия". Когда, например, Данте Габриэль Россетти, родоначальник школы прерафаэлитов, решился опубликовать свои стихи, таимые в течение многих лет и частью извлеченные из гроба его умершей жены, кружок его последователей позаботился о том, чтобы захватить в свои руки критические отзывы в большинстве влиятельных газет: именно это обстоятельство, повидимому, вызвало раздражение поэта Бьюкенена и заставило его выпустить столь же язвительный, сколько и глупый памфлет „Школа сладострастия в поэзии", который раз навседа нарушил душевное равновесие чувствительного Россетти. О такого рода дружеских услугах сообщает история литературы на каждой странице. И редко они кончаются так трагически.

Особенно почтенную давность имеют приемы, очень естественные в обстановке театра, с помощью которых помогают публике преодолеть чрезмерную сдержанность в выражении одобрения тому, что предлагается ей со сцены. Например, в английском театре клака уже в XVIII веке была совершенно обычным явлением, и Фильдинг картинно рассказывает нам о скандалах, происходивших в тех случаях, когда публика оказывала сопротивление и не хотела ей подчиниться, причем наибо-

лее боязливые из женской половины зрителей покидали зрительный зал. Даже самые передовые люди эпохи не находили ничего предосудительного в таких методах. Когда ставился „Орест“ Вольтера (1750), клака старалась изо всех сил, чтобы создать пьесе успех. 15 марта 1773 года, на премьере пьесы Оливера Гольдсмита „Она склоняется, чтобы победить“ („She stoops to conquer“), до сих пор сохранившейся в репертуаре английских театров, „организация публики“ была до того превосходна, что никаких сомнений в успехе быть не могло. Среди зрителей была искусно распределена группа клакеров, людей с здоровыми ручищами, шотландцев по преимуществу, подобранная заранее по формату ладоней и объему голосов. Среди них один, смех которого был столь оглушителен, что он, по свидетельству Кумберленда, мог покрыть шум целого театра, получил инструкцию следить за сидящим в боковой ложе другом поэта д-ром Джонсоном, который подавал знаки, когда вступать ему со своим неодолимым лошадиным ржанием. А ведь д-р Самуэль Джонсон был человек, который вообще исповедывал самые высокие принципы.

В последующие времена пропаганда менее бросалась в глаза, но роль ее продолжала оставаться значительной. Были найдены новые пути, средства утончились, но нужно быть слепым, чтобы не видеть, как влиятельна она и в наши дни. Влияние на мысль толпы стало предметом изучения, и выводы этих изучений успешно применяются на практике. Конечно, нельзя ничего возразить против рекламы, которая справедливо стремится обратить внимание большинства в какую нибудь определенную сторону. Ошибкой скорее является

невнимание к ней. Иначе дело обстоит с разными проделками и уловками, которые иногда наблюдаются в этой области. Как есть сейчас художественные магазины, которые похваляются тем, что сделали знаменитым того или другого живописца, так есть издательства с такими же честолюбивыми идеями; умелой политикой они вовлекают писателей, критиков и в особенности—газеты в круг своих интересов, далеких от каких бы то ни было идеологических устремлений, запрягая их в колесницу своих успехов. Нередко случается, что какая нибудь влиятельная газета открывает свои столбцы восхвалениям ценимого ею поэта, тщательно скрывая все, что против него высказывается. Публика в таких случаях полагает, что все это— простительные человеческие слабости; поэта делает не издатель, но муза, и дурная вещь от рекламы хорошею не станет. В этих утверждениях есть, конечно, некоторая доля истины, и подкрепить их может опыт, который свидетельствует, что не всякая реклама имеет успех. Стоит вспомнить предпринятую в Германии незадолго до войны попытку, почти наполеоновскую по размаху, так называемых „Гантеровских писем“: было затрачено целое состояние, что бы в одно определенное утро взбудоражить всех культурных людей анонимным письмом, которое пыталось волнующими намеками заинтересовать получателя одним только что вышедшим романом. Независимо от того, что попытка была сделана в пользу предмета совершенно недостойного, она была слишком неумела, переходила границы допустимого и уже потому не имела успеха. Однако, самый факт такой попытки имеет симптоматическое значение. Известно также тяготение писателей к тем издателям, которые „позаботятся о

своей книге“: и оно вызывается разумным пониманием хода вещей. Потому что реклама, конечно, никого не обратит в Гете. Но публика упускает из виду: реклама в силах очень существенно помочь известным литературным течениям в их стремлении завоевать себе место и внимание, она может облегчить им путь и возвысить их в глазах тех, кто не имеет собственного мнения; загромождая другим течениям дорогу, она препятствует им выразиться в достаточной полноте; тех же, кто пользуется ее покровительством, она возносит на пьедестал и побуждает к соревнованию с ними. Например, то обстоятельство, что такой человек, как Ведекинд, прежде чем обратиться к литературе, годами работал по рекламному делу, как представитель большой фирмы, несомненно должно было иметь важные последствия в распространении его сочинений.

Костыли, на которые в таких случаях может опираться литературное произведение, многочисленны и разнообразны. Впоследствии нелегко бывает расследовать, в какой мере путешествие на Парнасс частично, по крайней мере, оплачивалось фальшивой монетой. Случайные обстоятельства приводят иногда к таким же результатам, не подавая, однако, оснований для каких бы то ни было упреков. Например, известный английский поэт Самуэль Роджерс, автор поэмы „Утехи памяти“ („Pleasues ot Memofry“, 1792), был человек богатый, пользовался и в светском и в литературном кругу большим влиянием, всюду имел наилучшие связи, пользовался общей любовью и вместе с тем внушал страх острым своим языком—все эти обстоятельства не остались без влияния на то литературное положение, которое он укрепил за собой при жизни. Сами его произведения оказались недо-

статочными, чтобы поддержать его славу. Но, если потомство и пересмотрело несколько свою оценку Роджерса, то для тех его современников, которые при его жизни стояли в тени, в этом—слабое утешение.

Дело в том, что и в этой области общественной жизни все происходит приблизительно так же, как и в других. Наивная мудрость гласит, что хорошее всегда пробьет себе дорогу—ею утешаются многие непризнанные, но она очень мало соответствует действительному ходу вещей. Сходным образом можно утешать себя мыслью, что бог всего ближе, где нужда сильнее: убеждение такого рода помогает в жизненных бедствиях, имеет потому свою практическую ценность, однако, справедливость его с логической точки зрения весьма сомнительна, несмотря на все трогательные примеры, приводимые в школьных хрестоматиях. Так и вера в успех всего значительного полезна для художника-творца; однако, в историке литературы и социологе она обнаруживает недостаток критической мысли.

Значение литературной критики

Правда, в качестве контролера, проверяющего билеты путешествующих на Парнасс, выступает литературный критик. В истории вкусов обычно рассматривают его, как сильнейшую из движущих сил. Как это впервые показал нам Сентсбери, отдельные вдумчивые критические писатели бесспорно имели влияние на развитие литературы; подобно Аддисону, Дидро или Лессингу, это были большей частью люди, не лишенные сами художествен-

ного дара. Само по себе, отдельное суждение исходящее от того или иного критика, конечно, не имело бы большого значения, даже произнесенное знаменитыми устами и взвешенное со всею тщательностью. Во всяком случае можно привести множество случаев, в которых единодушные похвалы критики какому либо роману или поэтическому произведению, никакого решающего действия не имели, если на помощь не являлись силы, описанные нами выше. Наибольшее влияние еще имеет приговор тех критиков, которые регулярно выступают в какой нибудь газете или в журнале, и которым удается приобрести доверие и уважение у читателя этих изданий.

При этом в особенно выгодном положении оказываются журналы, которые устанавливают более прочную связь со своими читателями. Тут, как в более примитивных эпохах, может возникнуть своего рода личное общение между читателем и критиком. Читатель имеет возможность проверить вкус и направление критика, после чего уже доверяется до известной степени его руководству. Еще значительнее это руководство в беллетристических журналах, где критика сопровождается печатанием показательных отрывков, т. е. когда критик косвенно выступает, как издатель. Издатель таких журналов имеет большое влияние на те пути, по которым идет эволюция вкусов. Иногда таким образом возникают настоящие общины, объединенные не только одинаковым художественным вкусом, но и в вопросах политических, религиозных и общественных. Эти случаи особенно интересны; они показывают, с какой легкостью эстетическое суждение становится общим у определенных социальных групп. Следовало бы более внимательно разработать

вопрос о тех социологических отношениях, которые здесь устанавливаются. Исследования читательских групп и общин, объединявшихся в разное время вокруг таких изданий, как, напр., „Die Gartenlaube“, позднее „Die Rundschau“, „Die Neue Rundschau“, „Kunstwart“, „Hochland“ и проч.—могли бы объяснить многое в истории вкусов. Эти исследования осветили бы ту своеобразную неписанную конституцию, которая определяет собой отношение между читателем и издателем, связывая до известной степени последнего с вкусами известного читательского круга. Прежде эта связь была гораздо теснее. Общее развитие, о котором говорилось выше, несколько ослабило ее. Таким образом, и тут произошли изменения, имевшие важные последствия.

Те же самые причины изменяют и положение критика. История знает в прошлом много поколений критиков, критерием которых были правила, извлеченные ими из искусства классического или из искусства предыдущей эпохи и непригодные в применении к искусству нового времени. Литература эпохи классицизма кажется садом, в котором бесчисленные критики, как садовники, подрезают растеньица искусства. Продолжателями этой традиции были те бесплодные педанты, которые воздвигали такие трудности на пути художников, подобно Китсу в Англии или Геббелю в Германии, явившихся в мир с новым словом. Германия за последние десятилетия пережила в этом вопросе полную перемену. Прежде, начинающий художник рассматривал критика, как своего заклятого врага, не уставая оспаривать в частных разговорах его право на существование с помощью всех парадоксов, на которые способно художествен-

ное мышление. Теперь положение изменилось. Бранный клич: „бейте его, собаку, он — рецензент!“—не встречает уже прежнего отклика. В гораздо большей мере, чем это было раньше, критик старается понять своеобразие художника, приблизиться к нему, правильно оценить его замыслы. Отныне перед нами уже не судья, выносящий приговор по окаменевшим формулам устарелого свода законов, но знаток и эксперт, выступающий как посредник при толковании трудностей. Много превосходного было сделано в этом направлении. При этом, однако, роль известной части критики, особенно театральной, незаметно настолько изменилась, что критика оказалась всецело на службе у художника. Аналогичные явления встречались и в прошлом, когда между искусством и публикой возникала стена непонимания; в самой Германии это произошло не так давно. Когда умер Брам, впервые было отмечено—и при том с похвалой, что Брам был родоначальником поколения критиков, которое не страшится писать против публики. На жизнь искусства это оказало немалое влияние.

Здесь речь идет о чрезвычайно важных группировках нового типа, которые в аналогичной форме могли существовать и в прежнее время, но в нынешнем своем развитии представляются чем то удивительным. Прежде театральная критика, как это сейчас еще бывает в провинции, обыкновенно не являлась профессией; ею занимались писатели или просвещенные диллетанты. Критик среди посетителей театра чувствовал себя, как первый среди равных. Он был представителем культурного зрителя, защищал его права, прислушивался к его запросам. Чтобы сказать кратко—он был рупором, лидером зрителя—или утверждал,

по крайней мере, что такова его роль. В письме из Бамберга, недавно опубликованном, Э. Т. А. Гофман говорит по поводу сделанного ему предложения писать для одного журнала критические обзоры музыкальной жизни города: „Если мне придется в статьях говорить о себе самом, я буду верно и честно держаться суждений публики—сам я буду только органом общественного мнения“.

Эту роль критик давно уже не играет. В жизни художественной произошло нечто подобное тому, что случилось в жизни религиозной, когда между богом и верующими встал священник: при этом возникает представление, что только для священника бог и существует, во всяком случае, для толпы непосвященных мирян он обитает где то в заоблачных высях. В больших городах Германии существуют театральные критики, которые откровенно и притом из принципа ставят себя выше самих драматургов. Лаубе говорил, что истинные знатоки сидят на галерке, но сейчас никто бы его не понял. В театральной критике появились такие выражения, как „пьеса имела внешний успех“ или даже „пьеса имела успех, обычный у широкой публики“: эти презрительные замечания говорят больше, чем целые томы. В большей или меньшей степени публика признана несовершеннолетней. Показательно, что многие газеты в отчетах о премьерах об отношении к спектаклю публики не сообщают вовсе. Еще за несколько лет до войны можно было это заметить у „руководящей“ критики немецкой столицы. Как была пьеса принята публикой, это почти безразлично. Есть театры, в которых это положение, так сказать, узаконено: в них вообще устранены какие бы то ни было проявления сочувствия или несочувствия публики. Таким об-

разом театр имеет, так сказать, дело с господами критиками непосредственно. Право на эстетическое суждение окончательно отобрано у публики и переданно в руки всевластного критика. Критик противопоставлен публике, как своего рода художественный надзиратель. Это явление имеет три основания: изменившееся бытовое положение искусства и художника, о котором говорилось выше; далее—расслоение и связанное с этим бессилие публики, тоже нами отмеченное; наконец, те исторические причины, которые лежат в основе литературной революции, произведенной натурализмом.

Жестокая борьба, которую должен был вести натурализм с отсталостью и консерватизмом публики (не только в вопросах искусства), закончилась для публики полным поражением. Каждый новый случай запоздалого признания укреплял догму, которая кажется теперь незыблемой и бесспорной: публика не в состоянии понять истинного художника при его первом выступлении. Разве не так было в музыке с Вагнером, в литературе с Геббелем, в живописи с Беклином? Эти примеры приводились в течение многих лет, как только всплывал вопрос о взаимоотношениях между искусством и публикой. При этом забывали, что взгляды на этот предмет совершенно изменились за несколько поколений. Так, еще Грильпарцер полагал, что публика, хотя и не может считаться совершенно компетентным судьей, однако, все же является своего рода судебной инстанцией, которая произносит вердикт „виновен“ или „не виновен“, повинуясь здравому смыслу и непосредственному чувству. Поэтому публика—лучший контроль для драматического писателя. Драма, не захватывающая публику, не мо-

жет быть хорошей драмой. Недостатки в таком случае лежат в самой вещи. Точно так же и молодой Шиллер держался мнения, что не публика тянет искусство книзу: в упадке искусства бывают всегда повинны сами художники. Несомненно, что новые вкусы, резко отличные от прежних, вначале пробивают себе дорогу с немалым трудом; но если отсюда хотят сделать вывод, что все действительно великие художники вначале наталкивались на непонимание, то это значит, что материалом истории пользуются весьма односторонне. Забывают о том, какой восторг вызвал Гете своим „Вертером“, какой популярностью пользовался Шекспир, с каким обожанием с самого начала был встречен Байрон. Таким образом можно быть великим художником и сразу же найти признание у современников. С другой стороны, если художник не нравится публике, это еще не всегда свидетельствует о его заслугах. Между тем, по странному преувеличению, тезис о естественном непонимании толпой искусства доводится до крайности известного парадокса Ницше: „Они рукоплещут: какую глупость я сказал?“ Другими словами: ценность искусства измеряют по преимуществу тем, насколько оно отстоит от прежних, до тех пор господствовавших вкусов. Создается впечатление, конечно—не вполне верное, что только тогда произведение одобряется критиками, когда оно прямо противоположно тем требованиям, какие предъявлялись к драматической форме предыдущим поколением. Для примера достаточно напомнить, с каким презрением столичная критика говорила о такой блестящей по своим чисто-драматургическим качествам пьесе, как „Красное Платье“ Бриё (Brieux), или как была встречена пьеса Шенгерра — „Родина и Вера“ (Schönherr „Glaube und

Heimat"). Это была пьеса с действительно потрясающими внутренними конфликтами, драма с глубоким человеческим содержанием. Миллионы немцев могли до конца прочувствовать ту душевную борьбу, которую она изображала. Поэтому всюду, где эта пьеса ставилась, она встречала одобрение публики. Но критика столичная, которая благожелательно приемлет драматургию публичного дома, отнеслась к новой драме с крайней сдержанностью и сразу взяла ее под подозрение, как „боевик". С другой стороны, много ли культурных людей действительно чем либо связаны с драмами Ведекинда? Число их настолько невелико, что не может никак итти в сравнение с „литературной" славой его произведений. Наблюдатель приходит к заключению, что перед ним разыгрывается беспрестанная, увлекающая всех погоня за новыми выразительными средствами художественной формы, причем духовные ценности, которых он ищет в искусстве на самом деле. Действительно, пути публики и художественной критики здесь расходятся. Поскольку публика еще не перестала самостоятельно ориентироваться в художественных вопросах и не впала в состояние, изображенное Андерсеном в сказке о новом платье короля, — она желает попрежнему наслаждаться художественным произведением; критика же в широком смысле слова занята тем, что старается, по формулировке одного берлинского критика, открыть в произведении проявление „новой художественной воли". Критика бросает публике упрек, что она слишком скоро привыкает к старым формам. Но публика может ответить на это другим упреком: критик думает только о том, что бу-

дет после завтра. Возникает вопрос, не идем ли мы по пути специализации, самодовлеющей и потерявшей всякий смысл? Конечно, никто не станет отрицать хорошего знания дела у тех инстанций, о которых идет здесь речь. Кроме того, как было показано выше, и прежде в истории литературы бывали периоды, когда художественное творчество встречало отклик только у сравнительно ограниченного кружка знатоков. Однако, все же никто при этом не рассматривал искусство как сферу, лежащую вне жизни. Нечто сходное встречается и в области правосудия. Давно уже стало ясно, что профессиональный юрист в правовых вопросах очень легко доходит до окостенелого формализма. Так возникает недоверие, послужившее причиной тому, что в суд был введен судья не профессионал. Большинство юристов его не долюбливают. Точно так же в вопросах художественных развилось профессиональное знаточество, которое еще дальше отодвинулось от здравого смысла. То, что там звучит как „fiat justitia, pereat mundus"—в области художественной можно перевести формулой „искусство для искусства" [1]).

---

[1]) Очень интересно наблюдать за тем, как постепенно исключительный интерес к эволюции форм художественной выразительности за счет вопросов в о з д е й с т в и я становится также и принципом историко-литературной науки. В прежние годы история литературы занималась теми художниками, которые во времена наших предков играли в литературе роль, ценились и читались лучшими людьми, т. е. она исходила из общественного воздействия литературы. Конечно, при изучении новых периодов возникают известные трудности; историкам литературы, которые включают в круг своих задач и современность, приходится нелегко. Каждый из них испытал на себе хоть когда нибудь нападки в прессе со стороны тех современников, которые себя или своих любимцев нашли в списке устраненных

В вопросах эволюции художественного вкуса никто не склонен более к осторожности, нежели историк. На протяжении веков он знает много произведений, получивших впоследствии всеобщее признание, которые, при своем первом появлении, были встречены представителями укоренившихся вкусов, как простая погоня за новизной и недолгосрочная мода. Но, с другой стороны, никто лучше историка не знает, что бывали, действительно, периоды,

---

из литературы и преданных вечному забвению. Между тем историк литературы, хотя и должен обладать качествами хорошего критика, имеет особые задачи и не должен вовсе, по примеру последнего, пропагандировать свои личные вкусы. От историка литературы мы требуем прежде всего объективности, и она может состоять только в том, что принцип отбора, применяемый к прошлому, он будет применять к настоящему: иными словами он будет отправляться от социальных фактов, считаясь, по возможности, с тем, какой художник и по каким причинам завоевал себе имя у художественно-авторитетных кругов. Но тот, кто возьмет, напр., книгу Оскара Вальцеля — „Немецкая литература после смерти Гете“, не найдет в ней многих писателей, которые были любимцами своих образованнейших современников во времена наших дедов и прадедов, а из писателей современных он не увидит тех, кто создали настоящие драгоценности, но выразительные средства которых кажутся не совсем „новыми“. Зато с кропотливой добросовестностью и изумительным знанием дела перечислен бесконечный ряд „поэтов“, единственная заслуга которых состоит только в том, что они переняли синтаксис грудного младенца и выразительность заменили бормотанием (см. об „эксплозионистах“ стр. 482). Необычайно поучительное с социологической точки зрения явление „дадаистов“, которые во всех отношениях, в том числе и в области рекламы, сделали последние выводы из господствующего метода, опять таки не подвергнуто рассмотрению.

когда вдавались в неестественность и искусничанье, и что поэтому большая заслуга—вскрыть социальные основы подобных явлений. Отмеченные здесь факты выходят далеко за пределы литературы. Очень часто они получают толчок к своему развитию из соседней области изобразительного искусства, и это имеет принципиальное значение для вопроса об образовании художественных вкусов. Было уже сказано, что отношение между искусством изобразительным и искусством словесным понемногу настолько изменилось, что даже язык наш сохранил следы этого процесса в слове „художник“ [1]). Стоит только вспомнить о картинах романтиков, об отношении Швинда к Мерике или представить себе картины прерафаэлитов, которые в значительной степени являются стихотворениями, перенесенными на полотно. В новейшее время перед нами скорее обратное явление. Сознательный отход экспрессионистских живописцев от верности действительности, преувеличение известных черт, столь родственное по методу карикатуре, с целью выдвинуть в предмете самое существенное по мнению художника, все это находит аналогии в определенных драмах, в которых мотивировка действия уже не претендует на психологическую правдивость,

---

[1]) Это лишь один пример из вереницы сходных явлений, свидетельствующих на протяжении столетий о попеременном влиянии искусств друг на друга. В XVIII веке старая пейзажная живопись временно имела определяющее влияние на описательную поэзию. Многие сцены заимствованы поэтами не из действительности, а у Сальватора Розы. Самую природу созерцали „лорэновскими“ глазами, тем самым подтверждая свою зависимость от живописного стиля Клода Лорэна. Позднее, в эпоху романтизма, литература обгоняет живопись, изобразительное искусство в сильной степени проникается духом литературы.

и где характеры сознательно упрощены и утрированы. Рисунки, по примитивности своей уводящие нас к языку форм детей и первобытных народов, находят соответствие в попытках литературы сделать нечленораздельный крик выразительным средством для чувства; так называемая „абсолютная живопись" повторяется в опытах, подобных драмам Кокошки, где отказ от „иллюзии действительности" требует уже каких то новых органов чувств для понимания замысла писателя.

Яснее всего выступает мощь изобразительного искусства в вопросе об отношениях его к театру. Экспрессионизм завладел искусством режиссера и празднует свои победы на стилизованной сцене. Было бы непониманием и неблагодарностью отрицать изумительную работу, проделанную в Германии за последнее десятилетие в области искусства театра. Множество развернутых здесь идей, остроумное использование технических средств снова и снова понуждают наблюдателя к изумлению.

Но зато, что мы получили в придачу? Когда несколько лет тому назад, в Вене поставили „Гамлета" среди черных стен, с красным полом, который зритель должен был также принимать и за кладбище, и нам сообщалось, что тут дана действительность не сама по себе, а такой, какой она представляется больному мозгу Гамлета (H. Richter); когда в Берлине ставили „Тартюфа" с мягкими воротничками и с папиросами, а в Мюнхене „Много шуму из ничего" с Геро и Беатрисой в верхнебаварских национальных костюмах, но в красных и зеленых париках,—тогда мы думали, что это направление уже достигло апогея. Когда в другом месте в „Венецианском купце" кажущийся нам обязательным венецианский фон заменили неким

идеальным „местным колоритом“, в котором были собраны неясные отзвуки „общего стиля венецианского искусства“, то большая часть публики только качала головой. В самом деле, на таких постановках, где Шекспира дают в верхне-баварских костюмах, лежит отпечаток тех остроумных пародий, которые прежде можно было видеть на артистических праздниках в замкнутом кругу; тут актеры отдыхали от своей добросовестной службы публике, отдаваясь более легкомысленной трактовке пьес своего обычного репертуара. Но, разумеется, в вышеописанных постановках нет никакого желания пародировать. В этой области, как и в других, скорее следуют закону, по которому как только одни проблемы решены, их должны заменить другие. Кто полагает, что все технические возможности постановки „Венецианского купца“ уже исчерпаны, тот все же, чтобы проявить свою самостоятельность, приходит к мысли о своеобразной сценической симфонии на тему Венеции. Художественные задачи можно таким образом решать безошибочно. Но какая тут необычайная утонченность! Понимать подобные постановки может только публика, состоящая из режиссеров или по крайней мере такая, которая отчасти уже знакома и со сценической трактовкой Венеции или с венецианским искусством. И постановки подобного рода преподносятся рабочей аудитории! Для этого направления, давно уже порвавшего со всякой традицией, не имеет значения вопрос о такой публике, для которой еще не все проблемы решены. Когда же подобный метод обращают на пьесы, в которых автору предносились вполне определенный местный колорит и определенные костюмы, тогда художник, играющий служебную роль, насильственно втор-

гается в область художника, которому он служит; он сам требует уважения к своей художественной индивидуальности, но в то же время оскорбляет индивидуальность мастера, для которого он работает. В известном смысле развитие описало круг и вернулось к тому времени, когда из за недостатка уважения к личности поэта произведения его искажали соответственно моде данного момента.

Принципиальную позицию новаторов по отношению к публике кратко и метко формулировал Кандинский, один из главных теоретиков этого направления: „Прекрасно то, что отвечает внутренней необходимости". Это изречение необычайно характерно для всеобщего смешения понятий. Правильно было бы сказать так: художник должен создавать только то, что отвечает внутренней необходимости. Но это—только одна из предпосылок к тому, чтобы произведение, созданное им, было „прекрасным". Какой нибудь профан, душевно-больной или нравственный выродок может тоже очень ревностно творить „из внутренней необходимости",— „прекрасное" он все таки не создаст.[1]).

С точки зрения истории идей, эта доктрина стоит на конце развития, начало которого восходит к борьбе с классицизмом в середине XVIII века. Тогда в своем знаменитом сочинении „О духе оригиналь-

---

[1]) Насколько эта точка зрения господствует в сегодняшней художественной критике, можно видеть из такого примера: в 1921 году премия имени Клейста была выдана одним, во многих отношениях очень заслуженным, художественным арбитром, со следующей мотивировкой: „перед нами совершенно наивный, чувственно потрясенный жизнью поэт, он создает образы беспрестанно, подчиняясь ритму своей крови, не спрашивая откуда они и к чему". Неужели работа художника действительно является физиологической функцией?

ного творчества“ Юнг учил, что почитавшиеся до сих пор священными „правила“ — только костыли для хромых, и что гений свои правила носит в самом себе. В известном отношении вся последующая история — только развитие этой мысли. В современном взгляде на искусство эта мысль доведена до абсурда. При всяких обстоятельствах требует художник признания своих индивидуальных вкусов. В какой бы форме человеку, называющему себя художником, не заблагорассудилось выражать свои инстинкты, господствующая „диктатура вкуса“ предписывает нам признавать ее прекрасной. Поборники этого направления дошли до парадокса, будто профан должен блюсти молчание перед его величеством искусством, дожидаясь не заговорят ли с ним. Если же это не случится, то пусть, он—опять таки молчаливо—идет прочь. Так, кичливость королей продолжает жить в этих притязаниях художников. Что дело идет не об академических теориях, об этом свидетельствуют берлинские художественные выставки, где в картины для усиления их действия вделаны негодные трамвайные билеты, обрывки подошв и тому подобное. Большая часть публики ощущает в этом издевательство. Между тем все это становится понятным, стоит только и здесь, вместо излюбленных ссылок на дух времени, уделить внимание общественным силам, повлиявшим на художественную работу молодежи; стоит только учесть к каким результатам должно повести с одной стороны постоянное утопание в нирване искусства, с другой—то обстоятельство, что при сильнейшей конкуренции первое условие успеха — следовать лозунгу американцев: „Заботься, чтобы о тебе говорили!“ Только тогда у тебя будет надежда на успех.

VII

ОТНОШЕНИЕ ПУБЛИКИ

Причины успеха у публики; новизна как средство пропаганды

Нам возразят, что такое понимание дела недостаточно идеально, что мы больше изучаем внешнюю сторону фактов, нежели их внутреннюю суть. Нам скажут что, при внедрении в общество новых вкусов, имеют место и внешние влияния; однако, они далеко не играют при этом решающей роли. Если бы новые вкусы не имели никакой иной опоры, они вряд ли могли бы укорениться в обществе. Раз они укореняются, необходимо признать за ними подлинную ценность: значит, они отвечают новому изменившемуся отношению к миру, значит они, как сказал уже названный газетный писатель, „бессознательно подымаются из глубин народной души". Прежде всего заметим, как уже было указано выше, что нельзя без оговорок отождествлять первую попавшуюся социальную группу с народным целым и приравнивать ее психологию к так называемой „народной душе". В искусстве не существует законов наследования, а простой факт существования нового явления не оправдывает таких притязаний. Если какая нибудь маленькая группа увлечена новым

художественным идеалом, остальные вовсе не обязаны ей подражать. Обыкновенно защитники нового искусства, ссылаясь на мистическую связь с этим самым „духом времени“, ими же сочиненным, с успехом обделывают свои дела. В сущности „дух времени“ означает то же, что у торговца магическая формула „это больше не в моде“. Потому что никому не хочется быть старомодным. Кроме того стремление к новому — признак молодости; каждому ясно: по закону природы все изменяется, и неспособность эволюционировать — обычный удел старости. А ведь каждому хочется „итти в ногу с временем“. При этом творческие натуры особенно неохотно сохраняют позицию упорного отрицания. И вот, когда новшества объявляют соответствующими духу времени, иными словами — закономерными, то тем самым человека, который не может в них соучаствовать, клеймят как отсталого. Но почему всякое новшество закономерно? Для этого нужны доказательства. Ведь мы видели, что новшества вызываются множеством разных причин, в конечном счете случайных. Утвердиться им помогают средства, заимствованные непосредственно из обихода торговли. А в торговле далеко не всегда лучшее прокладывает себе дорогу. Все мы знаем случаи, когда превосходные товары вытеснялись теми, которые ловко рекламировались как более модные. Публике навязывались новые вкусы, а предметы более высокого качества исчезали из продажи или отступали на второй план или должны были приспособиться к новой моде. Отношения, существующие в искусстве, вовсе не так далеки от этого, как может показаться с первого взгляда. Внешними средствами можно достигнуть гораздо больше, чем подозревает зритель или читатель. Как ловко подается публике

и получает сбыт то,что наивные историки искусства и литературы с важностью называют „необходимостью духовной эволюции“, пытаясь в глубокомысленных исследованиях найти ему философские обоснования из „духа времени“.

Между тем, произведение возникло, быть может, из умонастроения определенной группы, которая неизвестно почему и чувствует и называет себя представителем народного целого. К этому нужно прибавить, что внешние средства выполняют только первоначальную работу, так сказать—спускают художественную вещь на воду; раз попав в водоворот общественности, она оказывается уже способной к плаванию, пусть только она обладает единственным необходимым свойством — оригинальностью. Потому что стоит ей только приобрести группу почитателей, как уж одно это обстоятельство, в известные времена, оказывается притягательной силой для многих. Притягивает не сама вещь, притягивает то, что появилось нечто новое, и в этом новом находят вкус. Действует наша подражательность, более сильная в действительности, чем мы сами это замечаем. Никто не может в конце концов устоять надолго против часто повторяющихся впечатлений. Когда Гулливер в романе Свифта рассказывает в стране добрых коней о войнах, обычных в Европе, собеседник перебивает его и просит его замолчать, из опасения, что, слушая рассказ о подобных низостях, можно привыкнуть к ним, и они покажутся менее отвратительными. Сказанное здесь о моральном чувстве относится и к чувству эстетическому. Оно необыкновенно подвержено влияниям. Язык форм, который кажется вначале отвратительным, напыщенным, неестественным, трактовка предметов, вызы-

вающая чувство отталкивающей брезгливости, с течением времени при повторных восприятиях перестают пугать. Сопротивление притупляется. Устанавливается компромисс между прежними идеалами и тем, что так часто приходится видеть и слышать. Как изменчив в этом отношении человеческий вкус, до смешного ясно из истории костюмных мод. Новое кажется сначала бесвкусным, пока оно не станет общепринятой модой — тогда оно становится совершенно естественным. Но когда мода проходит опять—устаревшее кажется отвратительным. Когда же оно отодвинется еще дальше в глубь времени, мы неожиданно начинаем видеть в нем новые прелести.

Эстетическая восприимчивость различных социальных групп

Хотя отождествление искусства с модой было бы ошибочно, следует иметь в виду и этот круг вопросов. Как правило, прочное внедрение новых вкусов менее всего зависит от факта новизны. Напротив, с новыми вкусами скорее всего направляются к новой публике. Развитой индивидуальный вкус трудно поддается изменению. Конечно, это не значит, что индивидуальный вкус вообще не знает эволюции. Он проходит, повидимому, с определенной закономерностью через известные фазы. Ребенок охотнее всего присматривается к картинкам знакомых и близких ему происшествий обычной детской жизни; когда развивается его воображение, а способность к критике за ним не поспевает, он приобретает вкус к сказочному; пробу-

ждение в юноше жажды подвигов увлекает его в мир приключений; в годы созревания появляется склонность к мечтательно-сентиментальному, а зрелость требует реализма, больший жизненный опыт, растущее чутье действительности сопротивляются всякому охорашиванью вещей, фантастике предпочитают острую сатирическую наблюдательность. Поэтому в зрелые годы, как это многие замечали на собственном опыте, пробуждается интерес к литературе биографий, и в то же время ослабевает внимание к литературному вымыслу.

Однако, чем интенсивнее совершается эволюция индивидуального вкуса, чем сильнее человек захвачен литературными интересами, тем более основания предполагать, что в принципиальных вопросах об отношении искусства к действительности, о приемах искусства и т. п., он будет держаться определенного направления, обоснованного непосредственным чувством. Тем труднее такому человеку итти на соглашение. Поэтому плохо пришлось бы новому искусству, если бы оно могло обращаться только к старой публике. Правда, как мы видели, некоторые элементы этой публики устремляются к новому только потому, что оно новое; однако, достаточно сильны и те течения, которые только с большим трудом можно заставить переменить русло. Это часто упускают из вида. Противоречие мнений в этом вопросе можно пояснить на типическом примере.

Великий переворот во вкусах восемнадцатого столетия, выразившийся в переходе от рационализма к чувствительности, историк литературы Ветц изобразил однажды так: „Маркиз стремится выйти из манерного великолепия своего салона; французская читающая публика, так долго томи-

вшаяся в прямолинейной правильности классицизма, исполнена глубокой жажды нового; сердце, похолодевшее и иссохшее от лживых и красивых чувств утонченного и нарядного пасторального романа, отогревается и ширится вновь под дуновениями пламенного чувства, веющего на него из таких созданий, как „Новая Элоиза“ и „Вертер...“ Все это очень красиво сказано, но отвечает ли это фактам? Литература классицизма—частица своей эпохи. В ней господствуют аристократические идеалы поведения, внешней формы, культ утонченного наслаждения жизнью. „Кто воспринимает мир сердцем“, говорит Вальполь,—„для того он—трагедия, кто воспринимает его разумом, для того он—комедия“. Аристократ предпочитает более оптимистическое мировоззрение, его жизненный идеал проникнут интеллектуализмом. И это с необходимостью выражается в искусстве. Его собственное существование основано на наследственных правах, поэтому традиция властвует у него над жизнью. Собственность, другая основная предпосылка его существования, соблазняет его предаваться жизненным наслаждениям, облагороженным наследственным у аристократа чувством внешних форм; внешние формы еще и потому имеют большое значение, что они, собственно, являются средством общественной дифференциации. И это действует на искусство. Законченный жизненный стиль аристократии и требования к нему со стороны исключают возможность индивидуалистических тенденций и способствуют развитию типических форм. Крайняя обнаженность чувства, как и всякая несдержанность в средствах выражения, должны поэтому быть несимпатичными аристократу, так как при этом обнажается многое, что следует скрывать. Таким образом, роль искусства может

свестись только к тому, что оно украшает жизнь; искусство создает образцы, его предметами являются прежде всего героические подвиги, которыми обосновывают исключительное положение дворянства. Переход от этого аристократического credo к новым формам искусства, которое считает одной из важнейших своих задач изображение страстного, расторгающего все границы чувства, которое потрясает традиционные святыни и даже излюбленному аристократией салонному общению предпочитает уединение на природе—такой переход является уже не только сдвигом художественных вкусов, но настоящей изменой по отношению ко всем прежним общепринятым идеалам и классовым интересам, с ними связанным. Что люди, опережающие свою среду, в отдельных случаях так поступают—кто мог бы это отрицать? Но такие люди не составляют правила: изображенный у Ветца маркиз, стремящийся выйти из своего салонного великолепия, среди своих товарищей по сословию, конечно,—явление редкое. Факты, известные нам, говорят об этом самым настойчивым образом. Как отрицательно относится к новому направлению искусства человек с таким тонким вкусом, как лорд Честерфильд, как несочувственно отзываются о лучших достижениях Фильдинга Вальполь и лэди Монтэгю, как резко высказывается против „Новой Элоизы" умный друг Вальполя, маркиза дю-Деффан! И в другие эпохи, когда новые художественные вкусы не порывают столь решительно с прежними общественными идеалами,—и тогда мы замечаем это сопротивление новому и эту несокрушимую стойкость старого. Конечно, всегда найдутся бросающиеся в глаза примеры противоположного характера. Так, напр., Гейнриха фон Клейст не понял Гете, но по-

нял старый Виланд; аббат Прево, автор бессмертной „Манон Леско“, защитник и апологет героико-галантного романа, сделался потом пламенным почитателем жанра, возникшего, как резкая и решительная противоположность жанру галантному, а именно буржуазно-сентиментального романа, ведущего свое происхождение из Англии. Правда, оба они были люди, которые в своей жизни пережили много перемен; особенно богата приключениями жизнь Прево, и Прево мнения свои менял не раз. Сюда относятся и такие люди, как старик Фонтане (этот тип встречается и среди ученых), скептики, которые слишком хорошо знают, насколько относительны и эмоциональны суждения личного вкуса, для того, чтобы оставаться от них в зависимости. Но такие случаи—только исключения, и потому ошибкой было бы думать, будто изменяется художественный вкус сам по себе. Как общее правило, не вкус изменяется и обновляется, но у нового вкуса являются другие носители. Под этими „другими“ при больших переворотах художественного вкуса следует прямо разуметь другой социальный слой. История литературы учит этому почти на каждой странице. Только постоянство в социальной структуре гарантирует известное постоянство художественных вкусов. Вместе с рыцарским обществом средневековья погибает и поэзия, воплотившая его общественные идеалы; борьба нарождающегося нео-классицизма против народной драмы времен Шекспира, от которой, несомненно пострадала репутация самого Шекспира в глазах, если не народа, то людей литературно-образованных—эта борьба, напротив, тесно связана с растущим процессом аристократизации общества, нашедшего более соответствующее своим

идеалам искусство в писаниях каких нибудь Бомонта и Флетчера. В XVIII веке в той же Англии в состав литературной публики вливается буржуазия, которая до тех пор, благодаря господству одностороннего пуританизма, держалась в стороне от изящных искусств; буржуазия и стала собственно носителем нового искусства буржуазного романа, который с берегов Темзы распространил свое владычество на весь мир.

Но этим перечислены только наиболее заметные превращения. В действительности возможны самые разнообразные общественные группы, сменяющие друг друга. Не всегда они выступают так отчетливо, как в случаях, уже указанных. Так, носителями определенного вкуса могут быть по преимуществу, женщины или мужчины. В англо-саксонских странах (гораздо чаще, чем в Германии) раздаются жалобы прозаиков, что публика их состоит, собственно, из одних женщин; этому обстоятельству они приписывают и преобладание в литературе любовных сюжетов, и отсюда же они выводят уже описанную нами манеру идеализованных изображений. Но такое положение дела существует издавна. Уже в средние века нередко говорят о том, что романы пишутся преимущественно для женщин—хотя бы потому, что, как правило, женщины в то время были образованнее и умели читать, что у мужчин, принадлежащих к тому же сословию, случалось реже. В описаниях женской красоты среднеанглийские поэты восхваляют нередко прелестные уста, как бы созданные для того, чтобы „вслух читать романы". Позднее—в эпоху Барокко—роман служит средством убить время для знатной и потому праздной дамы. Потому что кто же, кроме таких читательниц, имел досуг одолеть двенадцатитомный

массив какого нибудь героико-галантного романа французского происхождения, вроде „Кира Великого“? Но и сентиментальный семейный роман, выступивший на смену галантного, по точному свидетельству своего создателя Самуэля Ричардсона, обращается прежде всего к женщинам. С другой стороны, есть периоды и есть жанры, где решающая роль принадлежит вкусу мужскому. Без сомнения, сюда относится театр елизаветинской эпохи, в публике которого женщинам менее всего принадлежал решающий голос. Влияние женщин отсутствует и там, где черты сатиры определяют характер какого нибудь литературного направления. Есть и такие писатели, отдельные произведения которых имеют различный круг читателей, в зависимости от различной психологии того и другого пола. Так, сентиментально-романтические стихотворные повести Байрона с жадностью поглощались женской публикой—для которой собственно, они и предназначались; а проникнутый цинизмом „Дон-Жуан“, в котором лучше всего проявляется личность автора, оставался и остается по преимуществу чтением для мужчин. Такая же разница между „Тристрамом Шенди“ Стерна и его „Сентиментальным Путешествием“. И в Германии также существовали литературные жанры, развивавшиеся под влиянием женских вкусов.

Далее, следует иметь в виду, что возрастной уровень читателей менялся в разные времена. Это также отражается на изменении точки зрения. Не так далеки те времена, когда читающей публикой был семейный круг и литература считалась с интересами подрастающего поколения. Нужно уделять внимание и тем границам, которые ставят вероисповедания и различные течения внутри одного и того же

вероисповедания — ими дается новый поперечный разрез через различные социальные слои. Только уяснение всех этих связей позволяет осмыслить отдельные произведения исторически. Напротив, история, которая этих отношений не учитывает, рискует объединить явления хотя и одновременные, но внутренне разнородные, и ее конструкции справедливо заслуживают упрека, что они являются не наукой, а мистикой.

Типы носителей вкуса

Многое в современности изменилось по сравнению с прежними веками; однако, уже при первых успехах натурализма было ясно, что новому художественному направлению и теперь нужны новые люди: не в среде приверженцев старого направления нашли натуралисты своих наиболее последовательных единомышленников. Если немецкая лирика, напр., в течение нескольких десятилетий, предшествовавших натурализму, сделалась по преимуществу достоянием молоденьких барышен, то для искусства Лилиенкрона и Демеля это положение совершенно изменяется. Круг читателей расширился и, следовательно, существенно изменился. Центр тяжести, с социологической точки зрения, заметным образом переместился. В этом заключается сущность процесса, постоянно повторяющегося в разных формах. Поэтому действительно отчетливого понимания этих явлений можно достигнуть только установкой понятия различных типов носителей художественного вкуса. Ведь мы уже видели, что говорить об определенной эпохе, как

об эпохе того или другого поэта, молчаливо приписывая всей эпохе интерес к нему самому и его направлению, как выразителю духа эпохи, значит создавать бессодержательную фикцию, которая насилует факты. Очевидно, что в действительности двигающими факторами являются определенные группы. Ядром этих групп являются типические носители вкуса. Это те, кто всей душой преданы новому направлению, потому что они сами настроены в соответствии с этим художественным направлением. Оно в полном объеме выполняет те требования, которые они предъявляют искусству. И эти требования определяются всем их взглядом на жизнь и всем их жизненным опытом. Чтобы привести простейший пример: ребенок в этом смысле—типический носитель вкуса для сказочного жанра. Чаще, однако, типические носители вкуса являются воплощением той социальной среды, в которой возникло новое направление. Несомненно, в эпохи, несложные по своей социальной структуре, носители вкуса принадлежат к одному и тому же социальному слою—так что по отношению к прошедшим столетиям можно, путем некоторого обобщения, говорить о придворном или аристократе или о представителе определенных кругов духовенства, как о типическом носителе вкуса. В позднейшие времена можно в известных пределах отождествлять этого носителя вкуса с представителем известной профессии—например, можно указать на журналиста большого города, как на носителя вкуса.

Конечно, как показано выше, этим намечены только грубые линии разделов. Более тонко можно наметить группы, учитывая разницу душевных склон-

ностей, взаимоотношение чувства и рассудка, восприимчивость к духовным или к чувственным впечатлениям—короче: учитывая все, чем люди в конечном счете отличаются друг от друга. Без этих типических носителей вкуса не возникает ни одно художественное направление. Но во множестве случаев оно не возникнет и тогда, когда носители вкуса не имеют в своем распоряжении практических орудий успеха и не владеют техническими средствами, как, напр., издательства, театр, критика и т. д., необходимыми, чтобы выдвинуться. Более внимательное наблюдение показывает, что из за этих мотивов часто погибали явления в зачаточной стадии эволюции. Так, лет тридцать тому назад, в Англии нашли ненапечатанные стихотворения священника по имени Th. Traherne, высказывавшего в XVII веке идеи о природе и примитивности, которые мы находим у Руссо и романтиков. Социальная группа, которую представлял этот человек, была в то время лишена влияния. Общественные идеалы круга, господствовавшего в области искусства, были другие. Только это и определяет судьбу подобных явлений. Зерно уже есть, но недостает питательной почвы. Поэтому знать типических носителей вкуса—значит знать в известном смысле и самое искусство; если верно, что „о вкусах не спорят", то о человеческой ценности тех, кто проявляют вкусы, спорить можно. К этим типическим носителям вкуса примыкает впоследствии огромное множество тех, кто по изложенным выше мотивам составляют свиту последователей нового направления. Из за них, конечно, наиболее характерные черты типических носителей становятся менее четкими, границы между социальными группами становятся текучими. В особенности же это бывает в тех

случаях, когда противоречия между старым и новым переходят в противоречие между поколениями. Стремление противопоставлять современность прошлому заложено уже в самом существе той эмансипации молодежи, которая с железной необходимостью повторяется повсюду. Найти самого себя можно только, отвергая в традиционных ценностях все то, что не согласуется с нашим существом. Сильнее всего это проявляется, когда сознают свои противоречия с традицией. Тогда призывают на помощь все, что только может усилить и сделать отчетливыми эти противоречия. Противодействие старого поколения новому нарастающему направлению само по себе может вызывать симпатии молодежи, которые могут быть умело направлены в это русло. Кроме того, разве родившееся вместе с нами не имеет уже само по себе прав на наше внимание?

По этим причинам в эволюции вкусов особенно важную роль играет школа.

Инстанции охраны вкусов. Школа и университет

Из всех общественных сил, определяющих вкусы, важнейшая роль выпадает на долю школы. Школьное воспитание в области литературы имеет целью пробудить в ученике понимание художественных ценностей. Для этого обращаются к образцам, что заложено в самой сущности школы; издавна господствует принцип, что школа в первую очередь пользуется для своих задач т. н. классиками, т. е. такими писателями, которые достигли известного общего признания. Потому что школа должна стре-

миться передать учащимся общее духовное достояние, быть посредником в приобщении их к общепризнанным культурным ценностям, не участвуя в споре партий не только политических, но и эстетических. Это, конечно, ни в коем случае не означает, что она должна воспитывать некритический культ всего установившегося и унаследованного по традиции. Разумеется, в действительности она шла нередко по такому пути. Отстраняя от себя все, что не тронуто благородной ржавчиной древности, уклоняясь от изучения новых явлений, уже оцененных широкими и значительными социальными группами, школа тем самым не выполняла нередко своих настоящих задач. Хуже всего, пожалуй, обстояло дело в эпоху первых выступлений натурализма. Известными сторонами это движение могло казаться „движением молодежи", и поэтому было иронией судьбы, что в то время ни на кого не нападали с такой яростью, как на поэта, в котором пылает неугасимейший темперамент молодости, а именно— на Шиллера. В Шиллере ощутили прежде всего „фразера"; в этом виновата была именно школа с ее некритическим методом изучения и Шиллера и литературы вообще, методом, при котором не воспитывают понимания чисто художественных сторон литературного произведения. Только частично это можно объяснить тем, что обучение находилось в руках учителей, не справлявшихся, по недостатку личного дарования, со своей задачей; в гораздо большей степени виновата была общая слабая подготовка учительства.

Дух точного исследования, живущий в наших университетах, сказался в это время в других областях науки. Прежде, в течение многих веков, университет заявлял о своем праве обучать теории

искусств; в XIX веке он от этого права отказался окончательно, так что даже систематический курс поэтики сделался редкостью. Философия за немногими исключениями (Фолькельт) совершенно отказывала в помощи. Для экзаменационных испытаний больше не требовалось знания основ эстетики. Из университетов ежегодно выходили сотни учителей средней школы, никогда не занимавшихся вопросами теории трагического, комического или родственными вопросами. Их художественное чувство оставалось неразвитым. Кроме того, заниматься новейшим искусством долгое время считалось ненаучным, как будто „научность“ создает не метод, а предмет изучения, или как будто нельзя найти методов и для разработки искусства новейшего времени. Последствия этого сказались в полном омертвении литературных курсов средней школы, где совершенный недостаток разумных методов чаще всего приводил к тому, что ученик до конца своих дней сохранял тайное отвращение к „разобранному“ классику. Сказались они, конечно, и в полном отсутствии какого бы то ни было влияния высшей школы на литературную критику. Посещение университета и его семинариев прошло для критиков бесследно. Никто никогда не наблюдал, чтобы профессиональные критики, некогда бывшие учениками того или другого университетского учителя, оказывали какое либо противодействие хотя бы самым нелепым причудам моды; не говоря уже о том, чтобы возникло в связи с университетским образованием что либо похожее на „академическое течение“ в литературе. Скорее можно говорить о полном разрыве между наукой и искусством. В XVIII веке в Лейпциге, городе профессора Готшеда и профессора Геллерта, многие известнейшие немецкие поэты вос-

приняли определяющие впечатления и импульсы. Но в последующем столетии уже было иначе. Если складывался литературный кружок, подобный группе поэтов-балладников, которая около 1900 года объединилась вокруг геттингенского „Альманаха Муз“, то с университетом он не был связан никакими нитями.

Нельзя отрицать, что за последнее время во многих отношениях наблюдается улучшение. Хотя немецкие университеты в целом еще и держатся крепко своей прежней замкнутости и не считают возможным, как это нередко делается за границей, в восполнение своих чисто-исторических курсов приглашать для прочтения специальных курсов известных критиков, от которых можно было бы ожидать благотворного воздействия на молодежь, тем не менее, дух неприязни к современности исчез, и начатки нового развития становятся заметны. С другой стороны, школы передового типа придают выработке критического суждения в области эстетических вопросов значительно большее значение, чем прежде, и вместе с тем укрепляется стремление содействовать пониманию искусства, рожденного нашей эпохой и вместе с нами. Можно себе представить, что ценную помощь это стремление приобретет в попытках поощрять художественную самодеятельность молодежи. Это было бы возвратом к старинной школьной традиции, хотя и прерванной уже за несколько поколений до нас, но, при правильном взгляде на этот вопрос, имеющей в себе здоровое ядро. Однако, несмотря на отдельные начинания в этом направлении, в общем все же нельзя сказать, что школа дает в настоящее время литературной эволюции какие либо серьезные толчки. Напротив, в вопросах литературы школа остается хранительницей традиции.

Влияние служебных организаций: литературные общества, библиотеки для чтения и т. д.

Гораздо большее значение для внедрения литературных вкусов имеют литературные общества. В известном смысле они продолжают традицию литературных академий (Sprachgesellschaften) XVII в. вроде „ордена Пальмы“, „Пегницких пастушков“ и др., которых в XVIII веке сменили литературные общества, подобные основанному в Цюрихе Бодмером и Брейтингером или реорганизованному Готшедом в Лейпциге. Это—общества, не слишком отличающиеся друг от друга по своему характеру, обыкновенно руководимые людьми с университетским образованием, рассеянными по всем провинциям. В течение последних двадцати—тридцати лет они рассматривают, как одну из своих главных задач, быть посредниками при личных встречах поэта с публикой: поэт при этом за известное вознаграждение выступает с чтением своих произведений. Такие выступления, более редкие в XVIII веке, назывались тогда „концертами для чтения“. Личный талант поэта в подобных случаях проявляется иногда сильнее и непосредственнее, чем при других обстоятельствах, и бывают случаи, когда впечатление, оставляемое личностью поэта при таких выступлениях, оказывается более сильным, чем впечатление от многих враждебных или равнодушных критических статей. Но так как для большинства людей мерилом ценности искусства является его успех, а об успехе свидетельствует пресса, то в конечном счете роль литературного общества сводится к тому, чтобы сделать еще более известным то, что стало уже известным публике иными путями. Обыкновенно здесь пропагандируют только

чужой вкус. Если временами и оказывают особое внимание местным силам, то дело от этого не особенно меняется. Тот же смысл, что выступления поэтов, имеют и выступления профессиональных мастеров художественного чтения, а также с недавнего времени—вечера писателей, устраиваемые издательствами в больших городах. Далее, сюда относятся возникающие в больших городах объединения большей частью молодых писателей, ищущих самостоятельных путей к публике.

И в этой области за последний период развития ослабело влияние семьи, этой мельчайшей и в то же время ценнейшей клеточки, из которой составляется организм народного целого. Семья, как некое интимное духовное объединение, предполагает существование прочных душевных отношений между супругами, связи между родителями и детьми, общности культурных устремлений, т. е. обстановки, которая до XVII века встречается лишь в исключительных случаях. Духовная атмосфера, которая устанавливалась при этом в буржуазных домах, питалась большей частью чтением хороших книг, в котором принимали совместное участие и родители и взрослые их дети. С половины XVIII века отец или мать семейства, читающие своей семье вслух—типическое явление. Идиллические картины Ходовецкого или Людвига Рихтера закрепили этот факт для последующих поколений. Сам же он в большей или меньшей мере исчез. Даже его внешних предпосылок уже нет. Типичная „Gartenlaube“—„беседка“, в которой карандаш художника XIX века изобразил уютно объединившееся за чтением семейство—символ экономического благополучия—становится теперь достоянием немногих семей в маленьких городах или в деревне; часы

досуга в обстановке семейного уюта отходят в область предания. Но и интересы членов одной и той же семьи расходятся. И семья, как центр литературной пропаганды в старинном смысле, уже более не играет серьезной роли. Здесь, как и в других областях, большая часть прежних задач семьи перешла к общественному коллективу.

Общества народного просвещения, народные читальни и ведущие свое происхождение еще от XVIII века „библиотеки для чтения“ заменяют в этой роли семью. В Германии народные читальни еще пытаются сохранить нечто от прежнего духа семьи; они относятся к своим обязанностям не механически и безразлично—они приобретают литературу с выбором и стараются, насколько это возможно, воспитывать вкусы своих читателей. Поэтому, с точки зрения литературных вкусов, они имели бы большее значение, если бы рядом с ними не стояли обычно библиотеки чисто коммерческие, которые сводят на нет все подобные попытки педагогического воздействия, доставляя читателям безо всякого выбора все, что спрашивается. В католических странах и тот и другой тип побивают так называемые „Борромеевские библиотеки“, которые пользуются поддержкой авторитетных инстанций, и к тому же дешевле, чем обычные библиотеки для чтения. Друзья „Борромеевских библиотек“ нередко стремятся тем или иным путем превратить народную читальню в своего рода вспомогательную библиотеку по научным дисциплинам, имеющую для удовлетворения литературных потребностей значение второстепенное. Благодаря этому, народные библиотеки теряют свое прежнее влияние. Гораздо более широкие возможности

влияния на вкусы имеют некоторые новые учреждения, которые предпринимают попытку организовать для искусства аудиторию из группы единомышленников. Наибольшее значение имеют попытки организации театральной публики. Исходя из грандиозной работы берлинского народного театра (Berliner Volksbühne), они пересаживают ее принципы и методы в провинцию. Публика вступает здесь на путь широкого объединения, берет на себя ответственность за посещение театра и договаривается через своих представителей с руководителем театра о выборе пьес. Этим путем обычный посетитель театра, оттесненный от руководства репертуаром, снова приобретает известное влияние. Он уже не позволяет кормить себя пьесами, предлагаемыми неизвестно кем; он выдвигает людей, которые ответственны за предложенное его вниманию; ответственным он чувствует и самого себя.

Так создается не только новая публика, но заметно изменяется общественное положение искусства. Конечно, все зависит от того, как будут пользоваться только что возникшие организации своими новыми правами. Если они отказываются от самостоятельного мнения в вопросах искусства и избегают определенных позиций (аналогичные конфессиональные организации всегда имеют свою, пусть даже главным образом отрицательную программу), тогда они превращаются в своего рода „художественные потребительские общества“, т. е. являются всего лишь технически более усовершенствованной формой совершенно не влиятельных организаций абонентов, которые во многих местах были созданы театральными директорами для увеличения своих доходов. Справедливо, конечно,

что достижение тех целей, которые преследуют эти организации—собственного театрального здания, собственной труппы и независимости от сборов, позволило бы им освободиться от наиболее опасной зависимости от капитала, приносящей современному театру огромный вред; но все же это еще не гарантирует им возможности подняться над положением подсобной организации, которая не в состоянии противодействовать силам, управляющим сценой. Напротив, если бы эти общественные организации имели определенную программу и постарались использовать находящиеся в их распоряжении технические возможности, деятельность их могла бы оказаться необычайно плодотворной; а так как существенную роль в таких организациях обычно играют представители общественных слоев, только сейчас вступающих в культурную жизнь, то следовало бы ожидать от них ценного обновления литературных вкусов. Неудивительно также, если явление это вызывает косые взгляды тех, кто в качестве самочинных охранителей храма искусства претендует на диктатуру над публикой в художественных вопросах, и если представители этих кругов со страхом говорят о вторжении непосвященных в художественное святилище. Социальный процесс, которым право художественного отбора будет возвращено настоящим уполномоченным общества, конечно, не может вызвать ликования у тех, кто чувствует себя отстраняемыми от этой задачи.

Для того, кто обозревает исторические условия развития литературы, мало состоятельно и другое возражение, высказывавшееся неоднократно, что организация может создать программу, а не искусство. История возникновения неоклассицизма во

времена Шекспира свидетельствует о том, что иногда сперва возникает программа, и теоретические требования подготовляют почву, на которую падает затем зерно нового искусства. Очень важно, чтобы такая программа не исходила из принципов, обращенных исключительно к прошлому: опасность, которая иногда может угрожать и реформаторским литературным объединениям. Менее всего опасность эта имеет место в тех случаях, когда искусство снова приходит к сознанию, что оно осуждено на внутреннее умирание, если откажется от изображения человечески значительного, и что нет никакого истинного искусства без истинной человечности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучив силы, оказывающие влияние на эволюцию вкусов, мы прояснили запутанные до сих пор представления об этом вопросе. Так как искусство не имеет ценности абсолютной, и его успех зависит от индивидуальных свойств публики, а утверждение определенных вкусов не может быть независимым от социальных сил, не всегда духовных по своей природе, то тем вернее следует искать критерий ценности искусства, получившего признание, в длительности его влияния.

Это справедливо не потому, что публика, которой принадлежит последнее решающее слово, как думал доктор Джонсон, „всегда составляет себе правильное мнение о вещах, над которыми она долго размышляет“, но потому, что искусство, сохранившее свою ценность на протяжении многих поколений, должно перейти от носителей вкуса одного типа к носителям вкуса других типов. Если же искусство могло давать что то общественным группам с различной душевной структурой, сменявшим друг друга в течение столетий в роли вожаков художественной жизни, оно этим самым уже показало, что владеет ценностями, возвышающимися над определенной эпохой и общечеловеческими по своему значению. Потому то умные наблюдатели художественной жизни и отказываются с определен-

ностью утверждать о современном искусстве, как бы высоко они его ни ценили, можно ли предсказать ему такое же долголетие, каким обладают некоторые великие явления прошлого. Потому что тип носителя вкусов будущего и его требования никто угадать не может. С другой стороны, знание того, что всякое искусство в основе опирается на известный тип носителя вкусов, должно укрепить каждого в его критической оценке окружающих явлений. Если, как было выше показано, из каждого нового где либо возникающего вкуса не обязательно говорит „дух времени“, а скорее лишь дух определенной группы, которая, быть может, только берет на себя смелость отождествлять себя с „духом времени“, то, естественно, поближе присмотреться к этой группе, прежде чем подчиниться ее требованиям. Это предостережение, быть может, никогда не было более необходимо, нежели сейчас; по крайней мере в Германии, где даже образованная публика охотно готова признать себя несовершеннолетней в вопросах искусства, позволяя внушить себе мысль о свободе искусства, т. е. иными словами о его, волей божией, установленной зависимости от художественных критиков и клик.

И то направление, которое в изобразительных искусствах вклеивает в масляные картины куски подошв или трамвайные билеты, а в драматургии оказывает столь своеобразное предпочтение проблемам самой низкой эротики, имеет, конечно, своих типических носителей вкуса, так же как их имело при своем появлении искусство Тициана или Ричардсона или Гете: обрисовать его точнее не было бы особенно трудно; если же к ним присоединяются люди, стойко борющиеся за культуру,

т. е. за облагорожение человеческих инстинктов, то это объясняется только тем, что в силу вышеописанных процессов у таких людей уже сломлено естественное сопротивление, которое в прежние времена было на лицо, и тем, что исчезло мужество иметь свои собственные вкусы. Только углубление художественного самосознания и, где нужно, сознательная организованность „профанов“, могут снова вернуть утраченную самостоятельность художественного вкуса.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ШЕКСПИР КАК НАРОДНЫЙ ДРАМАТУРГ

1. Кто внимательно обозревает различные отрасли литературы в елизаветинскую эпоху и в эпоху непосредственно предшествующую, тот замечает, что социальная атмосфера, в которой эти отрасли развивались, для каждой из них совершенно иная. В поэзии самые блестящие имена принадлежали кругу аристократии или же тем кругам, которые очень близко с аристократией соприкасались. Знаменитое „Зерцало Сановников“ написал Томас Сэквиль (впоследствии носивший титул лорда Букгэрста). Из обновителей поэтического стиля лирики один—Уайат—был королевский камер-юнкер, а другому — Сэррей — близкие связи со двором стоили в конце концов даже жизни. Хорошо известное в свое время собрание стихотворений от 1557 г.: „Tottel's Miscellany“ содержит 36 стихотворений лорда Говарда (герцога Сэррей); преобладающая часть стихотворений написана другими титулованными персонами; о том, что положение это осталось неизменным и поколение спустя, свидетельствует огромное влияние сборника сонетов сэра Филиппа Сидней „Астрофель и Стелла“. Два наиболее знаменитых сочинения, которые следует, быть может, упомянуть рядом с ними—„Королева Фей“ Спенсера и „Эвфуэс“ Лилли, тоже во всяком случае созданы в придворной атмосфере и рассчитаны на покровителей из высшего круга.

В противоположность этому английская драма— дитя народа. Даже самые ценные в художественном отношении части мистерий дошли до нас без имени авторов. Мастер, который в „тоунлейских мистериях“ изобразил Каина, как скрягу и брюзгу, обнаружил большие способности, нежели все стихотворцы „Tottel's Miscellany“ вместе взятые, а между тем он остался столь же неизвестен, как и тот тонко и глубоко чувствующий поэт, который создал потрясающее представление об Аврааме и Исааке. Причины становятся ясны, когда мы видим, например, как смотрит Чосер из своей придворной атмосферы на подобные театральные увеселения мелких буржуа: своего Авессалома, томного пономаря, он характеризует тем, что заставляет его блистать на сцене в роли Ирода; пьяный вдребезги мельник говорит у него голосом Пилата.

В существенном такое же положение мы находим в моралитэ. Мы не знаем, кто обработал по английски действо „О каждом человеке“, достоинства которого так велики, что даже в трактовке Гуго фон Гофмансталя оно не вовсе потеряло силу своего воздействия; во всяком случае, автора обработки не следует искать в кругу людей особо образованных. То же самое относится к знаменитому моралитэ „Род Человеческий“.—Наследник этого литературного направления—драма—вступает в порядке преемства в ту же роль социальной замарашки.

2. На первый взгляд кажется, будто дело обстояло иначе. Разве вышеупомянутый Томас Сэквиль, лорд Букгэрст не написал вместе с Нортоном знаменитую трагедию „Горбодук“, положившую начало трагическому искусству в Англии? Разве

автором первой английской правильной комедии „Ральф Ройстер Дойстер“ не является высокочтимый директор знаменитой школы в Итоне, а обработка „Подмененных“ Ариосто не принадлежит перу Гаскойна, сына сэра Джорджа Гаскойна?

Конечно, приводя эти и подобные им имена, можно создать иллюзию, будто английская драма в социальном смысле была единородною сестрой прочих искусств; только при этом упускают из виду, что все эти драмы писались дилетантами для дилетантов. Эту точку зрения теряют из виду слишком легко. „Горбодук“ был написан студентами, ставили его студенты, ученики Итона исполняли „Ральфа Ройстер Дойстер“, и когда мы просматриваем те 50 пьес, напечатанных между 1558 и 1583 годом и дошедших до нас, список которых был составлен Маасом, мы находим, что большинство из них, и как раз самые известные, никогда не ставились профессиональными актерами, но как и указанные прежде, исполнялись только дилетантами.

Конечно, в те времена дилетанты и профессиональные актеры не так четко различались, как теперь. Напр., детские труппы, выросшие из хоров мальчиков, стоят на границе между теми и другими; но если спросить, что обычно играли бесчисленные большие и малые труппы, кочевавшие по стране, то ответ будет ясен: мы во всяком случае не найдем в их репертуаре ни одной из указанных пьес, ни „Ральфа Ройстер Дойстер“, о котором напрасно так часто упоминают, ни „Подмененных“, ни „Горбодука“. Но что же ставили труппы подобные той, спектакли которой видел юный Шекспир в Стратфорде? Поставив такой вопрос, мы увидим впервые, что, несмотря на пирамиду ученой

литературы, поднявшуюся постепенно над остатками елизаветинской драмы, о репертуаре профессиональных актеров времен молодого Шекспира мы знаем сравнительно мало. До нас дошло огромное множество названий и совсем мало пьес, в то время как именно опыты ученых и светских дилетантов известны очень точно. Правда, эти пьесы в более позднюю эпоху имели большое влияние на „правильную“ драму профессиональных театров, что соответствует общему характеру развития английской драматургии, счастливо питавшейся из разных источников. Такая пьеса как „Горбодук“ из уважения к ее литературной репутации ставилась позднее „труппой Адмирала“; кэмбриджская студенческая пьеса „Иголка матушки Гэртон“ исполнялась актерами лорда Лейстера; характерно и то, что Шекспир осмеивал напыщенность „Царя Камбиза“ (в „Генрихе IV“), который однако, вначале ставился в Университете. Но все это не должно затуманивать для нас особенное положение подобных пьес и принципиальное своеобразие их по сравнению с репертуаром профессиональных актеров. Об английской драме времен молодого Шекспира можно сказать, что притоки и параллельные течения мы знаем гораздо лучше, нежели основной поток.

3. Пьесы, исполнявшиеся в разных местах труппами комедиантов, принадлежали, по всей видимости, к искусству очень низкого сорта, и недаром котельщик из „Укрощения Строптивой“ при слове „комедия“ вспоминает о фокусах жонглеров.

В значительной части это были моралитэ, к которым народная масса была очень долго привязана. Как привычны они были и для Шекспира, показывают исследования о фигуре Яго, а также слу-

чайные упоминания в его сочинениях, вполне понятные современникам, напр., намек на образ „Тщеславия“ из моралитэ в „Короле Лире“ (II, 2,38). Рядом с этим народная сцена с древних времен имела свой прочный и непременный репертуар, а именно фарсы и интермедии. Кроме того события, поражавшие всеобщее внимание—убийства и т. п., быстро попадали на сцену, как теперь—в кинематограф. Первый пример литературной пьесы такого рода „Arden of Feversham“, напечатан в 1521 г., но жанр, несомненно, много старше. Как „актуальная пьеса“ задумана и „мышеловка“ в „Гамлете“ (III, 2)—она изображает убийство герцога Гонзаго в Виенне, о котором Гамлет утверждает, что это действительное происшествие. Вероятно с оглядкой на эту отрасль деятельности актеров, называет их Гамлет „зеркалом и сокращенной хроникой своего века“ (II, 2,501).

Из многочисленных жанров их репертуара, значительная часть падает на долю рыцарской драмы. Сохранившаяся пьеса „Sir Clamydes“—хороший пример этого жанра. Среди дошедших до нас названий пестрят такие как „Одинокий рыцарь“, „Ирландский рыцарь“, „Рыцарь пылающей скалы“ и многие другие. Как и рыцарский роман, вызывавший презрение ученых, но жадно поглощаемый другими слоями населения, так и рыцарская драма праздновала победы на английской сцене одновременно с Шекспиром. Это видно и из того, что Гамлет (II, 2), среди немногих эпических театральных персонажей, упоминает „странствующего рыцаря“, который „должен пустить в дело свой меч и кожаный щит“; ряд других аналогичных упоминаний показывает, что Шекспир чувствует себя, как дома, в этом фантастическом мире: он назы-

вает бога Термаганта, известного из этих пьес, рядом с Иродом, популярной фигурой старинных мистерий (Гамлет III, 2,15); он говорит о тюрбанах великанов, которых почему то всегда отождествляют с сарацинами (Цимбелин III,3,5); спутник прелестной Оливии обозначается в разговоре, как „Ваш Великан“ („Двенадцатая Ночь“, I,5,210), потому что в рыцарском мире прекрасных дам обыкновенно оберегают великаны. В особенности же мы узнаем о значении рыцарской драмы на елизаветинском театре из остроумной сатиры на нее в „Рыцаре горящей дубины“ Бомонта и Флетчера, которая навлекла на себя немилость публики, недостаточно зрелой, чтобы ее оценить. Таким образом приходится считаться с бесконечным множеством таких пьес [1]).

4. Что касается Шекспира и его непосредственных предшественников, то во многих отношениях они выступили, как наследники анонимной драмы. Огромное множество пьес, исполнявшихся бродячими комедиантами, никто не рассматривал как литературу, и поэтому никто не заявлял себя

[1]) Так как они большей частью пропали, то не следует без оговорки приписывать мотивы, персонажи и пр., кажущиеся новыми в дошедших до нас произведениях, тому или иному более позднему драматургу, следуя, таким образом правилу: „чего нет в документах (драматических), того нет на свете“. С какой, например, серьезностью выдавали Джона Лили за изобретателя, мотива без сомнения более старого,—женщины, переодетой в мужской костюм! И если недавно Вольф метко отметил поразительное сходство между отдельными жестами у Шекспира и итальянской commedia dell'arte, то и тут следует скорее всего думать об общей, не засвидетельствованной в документах, сценической традиции, а не о прямых заимствованиях, каждый раз сделанных самим Шекспиром, (для которых не было к тому же подходящего случая).

как автор—нечто подобное драмам нашего кинематорграфа, развитие которого во многом шло аналогичными путями. Конечно, часто актеры писали их сами, следуя готовым и известным сюжетам. Если случайно мы иногда и знаем имя автора (например для пьесы „Раскаянье Марии Магдалины“), то это не возражение против общего положения вещей. Затем начался необычайный расцвет лондонских театров, подъем актерского искусства, вырос интерес у публики, и презираемые до тех пор комедианты стали привлекать внимание театральных писателей, которые должны были давать им новые пьесы. Характерно, что это были люди не из той сферы, в которой процветала упомянутая нами выше большая литература. Это были, если не всегда актеры, то очень часто люди, потерпевшие в жизни крушение, люди с весьма сомнительной репутацией и с очень определенным образом жизни, нередко вступавшие в конфликт с законом. Но что еще важнее для развития искусства, такие люди как Грин, Пиль, Нэш, Марло, большей частью — недоучившиеся студенты, не только наделены были талантами, но успели приобщиться к культуре своего времени: Пиль, напр., после университетской сцены был пригнан к сцене придворной и дальше—к народной; восприняв отовсюду новые художественные импульсы, они могли реализовать их на новом поприще. Но что бы они ни писали—это не предназначается для печати и не рассматривается, как литература. Автор все еще скрывается за своим произведением, как это было в средние века. Весьма немногим из публики было известно имя автора. Знать автора было трудно еще потому, что часто работали несколько авторов вместе, как сейчас работают в газете. Таким обра-

зом, не случайно для большинства старинных пьес, служивших источниками Шекспиру, не сохранилось имен авторов. Многие пьесы в раннее время вообще не печатались. Еще Джонсон рассказывал Друммонду что половина его комедий не появилась в свет [1]). Бомонт и Флетчер, вероятно, также ставили пьесы, до нас не дошедшие и относящиеся к более раннему времени, что затрудняет решение вопроса о влиянии их на Шекспира. Если какой нибудь мелкий издатель (крупные никогда не издавали пьес) полагал, что может извлечь из них прибыль, он издавал их дешево, на очень плохой бумаге и анонимно. В соответствии с этим Drummond of Hawthornden заносит в каталог пьесы, бывшие в его библиотеке, в том числе и три шекспировские, не отмечая имен авторов, в противоположность всем остальным своим книгам. В эпоху Шекспира это положение медленно начинает изменяться, главным образом—под влиянием Джонсона. Влияние его на самый характер драматического искусства очевидно. Несмотря на весь индивидуализм отдельных художников, искусство это, рассчитанное на народную массу, остается народным

---

[1]) Нередко забывают, что так же дело обстоит и с его трагедиями. Его неоклассические выступления начались, вероятно, не с „Сейяна". Уоллес (Englische Studien, 43) убедительно показал, что уже в январе 1597 года он поставил на сцене трагедию „Эней и Дидона". С этим согласуется то, что уже с 1598 г. Francis Meres называет его среди лучших авторов трагедий. Что принцип единств, под влиянием устремлений Джонсона, уже рано играл роль, по крайней мере—в теории, об этом говорит то место из „Гамлета" (II,2), где Полоний в шутливо-напыщенном тоне возвещает об актерах, „как о лучших актерах мира" и т. д. и т. д. „играющих пьесы с единством места или без всяких ограничений".

в основном: оно в большей степени отражает общие мнения, нежели индивидуальное мировоззрение. Всюду, где последнее отступает от первого, драматург подчиняется господствующим взглядам. Когда Марло, напр., обработал народную книгу о Фаусте, он придал своему герою дерзость мысли, свойственную вольнодумцу и, как мы знаем, присущую самому Марло. („Если бы у меня было столько душ, сколько в небе звезд, я бы все их отдал за Мефистофеля"); но он, конечно, ни минуты не колеблясь, заставил того же самого д-ра Фауста дрожать от страха перед адом, как того ждал и желал верующий зритель. Вряд ли, однако, это соответствовало мировоззрению самого Марло.

5. Об этом следует помнить, чтобы правильно понимать Шекспира. И он вступает сперва как аноним в вышеописанную традицию, и он всю жизнь старается приобрести расположение своей публики. Это выражается в формах и грубых и утонченных. Особенно резко сказалось это в грубых и намеренных анахронизмах, с помощью которых он приспособляет свое искусство к уровню публики. Такая установка на современность является неизменным свойством всякого народного искусства. В старом кельнском кукольном театре, при исполнении „Ромео и Юлии", героиня кричит: „Беги поскорее к почтенной вдове Келлера на Новый Рынок и принеси мне на грошик яду" (Berl. Tagebl. 1912, 167); так же в старом „Короле Лире" („King Leir") стражи Дуврского замка решают отправиться в ближайшую таверну Дженнингса; в той же самой пьесе (V, 10) Гонерилья бранит сестру свою Корделию, называя ее лицемерной пуританкой, а другая сестра—Регана

объявляет, что Корделии, как бесприданнице, подобает быть женой священника. В наши дни при первом чтении пьес Шекспира не совсем ясно, как часто он пользуется этим приемом; но особенно это затушевано в переводах. Когда Клеопатра хочет играть в билльярд с Мардианом, можно сомневаться в том, насколько анахронизм здесь преднамеренный, но когда Кент уверяет короля Лира, что он не ест рыбы, т. е. что он не папист, то умысел ясен, („Король Лир“, 1, 4, 19). В той же пьесе Глостер размышляет о значении недавних солнечного и лунного затмений. При этом дело идет о целой серии таких затмений, следовавших одно за другим в годы 1598, 1601 и 1605 [1]) („Король Лир“, 1, 2, 112). Удивительно, когда в той же пьесе (1, 4, 95) разгневанный Кент называет Освальда „негодяем—футболистом“, т. к. в то время публике очень досаждали праздные парни, игравшие в футбол на главных улицах столицы; еще более удивительно, когда безумный король Лир замечает, что ему не нравится наряд Эдгара: „Конечно, вы скажете—это персидский костюм“, чем дается намек на персидское посольство, посетившее тогда двор короля Якова. Так, даже в минуты высочайшего пафоса, не боялись популярных анахронистических намеков, не говоря уже о том, что их не избегали в комических местах или в партиях шута и клоуна. Как только выступает клоун, тотчас, по безмолвному уговору между публикой и автором, разрушается иллюзия чужой страны и чужой эпохи. В этом отношении для современного зрителя или читателя

---

[1]) Аналогичный случай представляет указание кормилицы в „Ромео и Юлии“ на землетрясение в Англии, так часто приводившееся с основанием и без основания для датировки этой пьесы.

перспектива совершенно изменилась. Мы больше не понимаем, как могли, например, долгое время выпускать из „Гамлета“ сцену с могильщиками. Но то, что эта сцена нам может нравиться, объясняется тем, что и она покрылась благородной ржавчиной старины и подчинилась для нас общему стилю целого. Для современников это была клоунская сцена, ее окружала реалистическая атмосфера английской обыденности, в то время как другие сцены пьесы рисуют далекую романтическую страну. Старый контраст между патетическим основным сюжетом и анахронистическим второстепенным сюжетом комического характера, резко выраженный еще в „Локрине“ (история Локрина и история сапожника Струмбо), сохраняет и в это время свое значение. Для представителя классического направления, более близкого к тому времени, невыносимым было напр., то место, где первый могильщик кричит второму (V, I, 67): „Сбегай в laughan (по-видимому лондонский шинок) и принеси мне литр водки“ [1]). Представьте себе, что в какой нибудь патетической пьесе, например у Вильденбруха, кто нибудь вдруг скажет: „Сбегай в ресторан Кемпинского!..“ Конечно, пример не совсем точен, т. к. наше мышление, в противоположность елизаветинской эпохе, исторично, в то время как елизаветинцы совсем не смущались анахронистической пестротой , какую находили напр. в „Гамлете“. Но будет ошибкой думать, что в эту эпоху еще не было людей, прошедших такую историческую школу. Ее поборник, Бен Джонсон, вовсе не был одинок.

---

[1]) Ср. также такие знаменательные примеры, как уход шута в „Короле Лире“, III. 2 или знаменитую сцену в „Макбете“, II. 3, 1—20. Совершенно неосновательно оспаривают, что Шекспир—автор этих сцен.

Такая пьеса как „Гамлет“ могла еще до известной степени пользоваться романтическими привилегиями „нигде“ и „никогда“, хотя она и должна была изображать события той эпохи, когда Англия находилась в зависимости от Дании, но „Цимбелин“, напр., в котором перемешаны римская древность с обстановкой новелл Боккачио, должен был казаться невыносимым этим людям, гордившимся своим гуманистическим образованием гораздо больше, чем позднейшие поколения.

Именно Ренессанс принес с собою идею правильной исторической перспективы, и одна из его основных тенденций направлена против средневековой наивности, которая всегда созерцала прошлое в образе настоящего; это видно из попыток дать в произведениях живописи исторически-верные костюмы, и это была одна из тех сторон искусства Шекспира, которые ощущались последующим поколением, как слабость.

6. Но число людей с таким образованием было вначале не настолько велико, чтобы Шекспир обязан был считаться с их требованиями. Для него важно поддерживать контакт со старой своей театральной публикой. Для этого служат также обращения к публике и среди них—те, которые характеризуют состав зрителей [1]), напр. обращение сводника Пандара („Троил и Крессида“, III, 2, 225):

Всем скромным девам здесь пусть даст Амур три дара,
И спальню, и постель, и сводника Пандара.

---

[1]) См. также „Король Лир“—заключительные слова I акта и замечание Шюккинга в книге „Шекспир в литературной оценке современников“, стр. 45.

Той же цели служит комическая фигура: шут и клоун. Об анахронистической роли клоуна уже говорилось. Культурному сознанию того времени эти персонажи казались вообще чрезвычайно неизменными. Сатиры Голля (1597) яростно нападают на них, так же как и „Возвращение с парнасских игр“. Но все же Шекспир сохраняет их. Он разрабатывает дальше персонаж шута, который служит превосходным рупором его своеобразного, брызжущего остроумия. Но если трактовка шута в „Короле Лире“ выше всяких похвал, то в других местах нельзя отделаться от мысли, что выступление шута в трагедии является у него нехудожественной уступкой вкусу бесвкусных людей. Как выпадает из общей рамы клоун в первой сцене третьего акта „Отелло“! Как несносны его глупые остроты, когда он приносит нильскую змею готовой к смерти Клеопатре! („Антоний и Клеопарта“, V, 2). В этих вещах Шекспир не имел последователей. Большинство современных ему английских драматургов, отказывается от этой традиции, отчасти—под влиянием Джонсона (См, E. Eckhard „Die lustige Person im älteren englischen Drama“, стр, 236). Воспоминание об этой противоположности между Шекспиром и другими современниками живет, по всей вероятности, в стихотворении, посвященном Картрайтом Флетчеру (Folio 1646): „По сравнению с тобою был скучен Шекспир, лучшие остроты которого—в вопросах дам и ответах шутов: старомодное остроумие, бродившее из города в город в вывороченных на изнанку штанах и известное отцам нашим под именем клоуна. Такое остроумие в наше более требовательное время назвали бы неприличным, т. к. распущенность оно выдает за комизм“. Или—в стихах Беркенхда, посвященных

Бомонту и Флетчеру: „Шекспир пришел рано и был одет, как обычно одеваются ранним утром. Вы же явились днем и носили подобающую одежду и отказались от остроумия, свойственного шутовскому наряду“.

7. Если в этих отдельных чертах сказывается связь Шекспира с народной драмой и его приверженность к тем ее особенностям, которые обеспечивали ей успех, то все это в равной степени относится и к драме в целом, т. е. прежде всего к выбору темы.

Как показано в другом месте („Шекспир в литературной оценке современников“ стр. 95 и след.), Шекспир от прочих знаменитых писателей своего времени—таких как Джонсон, Чэпмэн, Бомонт и Флетчер и др.—отличается тем, что он заново перерабатывал старые народные пьесы. При этом он и тут следует в отдельных случаях моде дня. Когда, например, драма на мотив мести стала опять современной, благодаря возобновлению „Испанской трагедии“ и „Антонио“ Марстона, Шекспир, как это отметили, написал „Гамлета“. С другой стороны, не следует думать, что он применяется ко всякому направлению, лишь бы оно давало возможность наживать деньги. В ту пору, когда по словам Гамлета (II, 2), материальный успех имели только пьесы, где поэт и актеры вступали в потасовку со своими противниками, Шекспир воздерживался от выступлений (если только мы не утратили одной из его пьес этой эпохи, на что могло бы указывать одно замечание в „Возвращении с Парнаса“). Но экспериментировать новыми формами, подобно Марло или Джонсону, который дерзко вызывал публику на поединок, было не его делом.

8. Политические тенденции его пьес также соответствуют настроениям народной массы,

вернее—настроениям той ее части, которая посещает театр. Патриотическое воодушевление после победы над испанской Армадой ни в каком литературном произведении не звучит так явственно, как в его королевских драмах. Когда затем в 1603 году вступает на престол король Яков, и труппа Шекспира становится королевской труппой, эта перемена сказывается и на Шекспировских пьесах. Например, в выборе темы Макбета давно уже видели желание угодить новому господину, королю Якову, предком которого почитался Банко, и в той же драме Шекспир не поколебался притянуть за волосы сцену (IV,8), где король Эдуард чудесно исцеляет золотушную возложением на нее рук, — потому только, что потомок его, король Яков, ко многим своим способностям причислял еще и эту, с точки зрения терапевтики не вовсе неуязвимую, и часто ею пользовался. Можно было бы даже спросить, в связи с теми трудностями и с той бурной оппозицией, которую этот король встретил уже в первом своем парламенте, не содержится ли в изображении подстрекательств народа трибунами в „Кориолане" отголосок взглядов двора на тогдашние политические события? Во всяком случае, темы эти в шекспировском изображении должны были быть очень приятны королю—абсолютисту. В те дни к намекам такого рода были изумительно чутки. Нередко драматурги жаловались, что из их произведений вычитывают слишком много намеков на современность, и лорд Брук, человек осторожный, под влиянием подобных опасений даже вовсе сжег свою трагедию „Антоний и Клеопатра". Такая ориентация на короля вовсе не противоречила народным тенденциям драмы, так как театральная публика в подавляющем большинстве своем принадлежала

к королевской партии. Пуритане-демократы в те времена едва ли посещали театр.

9. Интереснее, чем эта связь шекспировского искусства с образом мысли публики, вопрос о зависимости идеологии пьес от аудитории. Но сначала нужно поставить предварительный вопрос: мог-ли вообще Шекспир в эту эпоху, когда хотел, свободно высказываться на темы этики, религии, политики? Без всякого сомнения — не мог. Эта справедливо столь прославленная елизаветинская эпоха ни в коем случае не была эпохой свободы совести. Затруднения внутренней политики в делах религиозных были главной тому причиной. В пуританизме правительство усматривало демократическое движение. Соответствующее нашему лозунгу „трон и алтарь“ слово короля Якова „без епископа нет короля“ дало кратчайшее выражение тому взгляду. Поэтому нонконформисты были с политической точки под подозрением. Католик и враг государства, само собою разумеется, были синонимы. В этот период легко попадали на замечание у бдительных властей. Во всех кабаках сидели шпионы. Как в Германии перед революцией 1848 г., все известные литераторы так или иначе подвергались преследованиям власти—среди них Голинсхэд, Стоу, Стэбс, Джонсон, Делоней, Марстон, Чэпмэн, Кид, Марло и др. При таких обстоятельствах интересен уже тот факт, что Шекспир никогда за всю свою жизнь не привлекался к ответственности .Когда всматриваешься ближе в это обстоятельство, видишь, что он, имевший в своем распоряжении слова для всех вещей в мире, в вопросах политики был необыкновенно сдержан. Совершенно случайно, почти спрятанная, встречается жалоба, что „искусству связан язык властью“ (См. сонет 66; ср. Ph. Sheavin, „The Literary

profession in the Elizabethan Age“, стр. 59 и др.). или же в монологе Гамлета указывается на „беды“, но дальше отвлеченных намеков дело не идет, и в вопросах политики и религии по совокупности обстоятельств дальше пойти не могло. Эта необходимость переводить и возвышать в сферу общезначимых отношений, конечно, повсюду послужила на пользу художественной ценности произведений Шекспира.

10. Сказанное о политике в большей или меньшей степени имеет аналогии и в этике его пьес. Этика приноравливается к большой публике и ни в коем случае не должна толковаться, как личное воззрение автора. Заключения такого рода можно делать лишь с величайшей осторожностью, привлекая для сравнения всяческие другие моменты. Во всяком случае, несомненно, что Шекспир никогда не отваживается противополагать коллективному воззрению чье либо индивидуальное уклоняющееся от нормы этическое воззрение. Люди, которые хотели усмотреть подобную попытку в „Венецианском Купце“, потерпели жалкое крушение. Было бы интересно исследовать, не остался ли Шекспир в некоторых вопросах позади своих наиболее образованных современников из за своего стремления к популярности, и не соответствуют ли его пьесы какому нибудь раннему, более наивному мировоззрению? Это становится несомненным, напр., в вопросе об отношениях одного пола к другому. В „Мере за Меру“, Марианна, покинутая негодяем Анджело после потери приданого, соглашается заменить Изабеллу во время ночного свидания, которого добивается Анджело, чтобы сделать таким образом любовное ложе ловушкой для изменника. Необыкновенное отсутствие собственного достоин-

ства, обнаруживаемое женщиной в данном случае, тем более замечательно, что черта эта отсутствует в источнике и присочинена Шекспиром, хотя, конечно, она больше соответствует образу мыслей жившего в XIV веке Боккачио, нежели началу XVII века, воззрения которого на женщину, судя, напр. по „Жене“ Овербэри, сделали значительный шаг вперед по сравнению со средневековьем. Недалеко итти и за другими примерами. Быть может, самый интересный — в „Антонии и Клеопатре“. Другие пьесы, особенно такие, как „Все хорошо, что хорошо кончается“, приучили нас к тому, что самые дурные плутни могут быть прощены мужчине; но если, как в „Троиле и Крессиде“, женщина погрешит против мужчины, то все смягчающие вину подробности, присутствующие в источнике, обычно опускаются. Но вот у Плутарха Шекспир находит образ женщины, к которой нельзя подойти с обычной условной меркой. В ней сочетается восточная утонченность чувств с духовной культурой Запада. Плутарх рассказывает, что она владела языками эфиопов, арабов, троглодитов, иудеев, сирийцев, мидян, парфян и многими другими. Он дает блестящий образчик ее остроумия. Антоний имел обыкновение удить в Ниле и часто досадовал, что он ничего не может поймать, когда она следит за его ловлей. И он нанял себе водолаза, который под водою должен был привешивать к удочке рыбу. Но Клеопатра скоро догадалась, в чем дело, наняла второго водалаза, более проворного, и когда после этого Антоний извлек из воды свою удочку, к общему восторгу на ней висела соленая рыба. О бесконечной ее духовной подвижности свидетельствует и то, что она могла вместе с Антонием, переодетым в раба, странствовать ночью,

под видом его любовницы, по тавернам Александрии, и на другой же день, снова, с ног до головы королева, подобная богине Изиде, в пышных нарядах, давала во дворце торжественные аудиенции. Но Плутарх изображает ее и душевно-утонченной. Он рассказывает, что шутки Антония она находила грубыми и солдатскими, давала ему это понять и изменила ему.

Когда видишь эту фигуру у Шекспира, с удивлением убеждаешься насколько она у него теряет. Он, так послушно следующий Плутарху и верный по мере сил своему источнику, в этом случае неожиданно оказывается беспомощным. Волшебный образ Плутарха исчезает и вместо него появляется великосветская кокотка! Исчезла её исключительная образованность, душевная утонченность заменена совершенно противоположными качествами. Клеопатра, которая отучила Антония от солдатских шуток, конечно, не стала бы шутить с евнухом в шекспировской манере. Радость, которую она обнаруживает, узнав о том, что подцепила любовника, конечно, слишком груба и неуклюжа для исторической Клеопатры:

Мне удочку подайте, и пойдем
Все на реку. Там рыбок золотистых
При звуках дальней музыки я стану
Ловить крючком за скользкие их жабры,
И представляя каждую себе
Антонием, скажу:—Ага, попался!

(II акт, сц. 5-ая, перев. Н. Минского и О. Чюминой).

В ней развиты черты утонченного кокетства, которое всегда может сделать мужчину неправым, всегда заставляет его чувствовать себя неуверенно; густыми красками дается ее чувственность и сладострастие, подчеркнуто все расчетливое в ее натуре.

Если обратить внимание на специфическую черту шекспировской техники—стремление давать характеристику при помощи высказываний других персонажей, то мы заметим, что ни у кого из окружающей среды нет для Клеопатры никаких слов восхищения. Высказывания о ней большей частью презрительны, и только отблеск безмерной любви к ней великого Антония и эпилог ее отношений к нему, несогласующийся у Шекспира с ее мелким характером, сообщают ей нечто от той значительности, которую она имела у Плутарха.

Почему Шекспир так несправедлив к этой героине? По всей вероятности, как и всюду в этических вопросах, Шекспир здесь подчиняется гнету условностей, не допускающих никаких смягчающих обстоятельств в том случае, когда нарушены законы брака. Пусть не возражают, что именно из уст Шекспира исходят дерзкие слова незаконнорожденного, который похваляется, что

Страстной вороватостью природы
Рожден на свет с запасом больших сил
И большими способностями, чем
Рожденные на скучном, мятом ложе,
Приевшемся ораве дураков,
Зачатых спьяна между сном и бденьем.
(Король Лир, 1, 2. перев. А. Дружинина).

Потому что, если даже эти слова подсказаны симпатией автора, они все же предусмотрительно вложены им в уста злейшего из негодяев, которые только встречаются в богатых этими персонажами шекспировских пьесах, и к концу (V, 3) еще раз ясно подчеркнуто, что за грех, который даровал жизнь этому незаконнорожденному, старик-отец его, Глостер, и потерял свои глаза. То же самое—в ряде других подобных случаев. Поэтому Шекспир

и не мог отнестись должным образом к проблеме Клеопатры. Для грубого мышленья шекспировской публики, к которой и обращено его искусство, Клеопатра остается девкой; она не только родила сына Цезарю, была возлюбленной Помпея, но дарила свою благосклонность и многим другим еще до того, как она соблазнила Антония нарушить свою супружескую верность и подобно Омфале усадила за прялку этого потомка Геркулеса. С этим, согласно убеждениям эпохи, не согласовались те добродетели, за которые восхвалял Клеопатру Плутарх. Развитие их у Шекспира смутило бы публику. И Шекспир отбрасывает в ее образе блестящие черты, оставленные у нее более передовой и более чуткой античностью. При его непостижимом знании человека и при том понимании душевной жизни, которые он повсюду обнаруживает, трудно поверить, чтобы в этом случае он следовал своим личным взглядам. Тот же автор, с той же индивидуальностью, работая в другое время и для другой публики трактовал бы проблему Клеопатры совершенно иначе. Возможно также, что втискиванье этого образа в границы такого типа, было облегчено его личными душевными переживаниями. Добрая часть его пьес, относящихся к этому времени, постоянно варирует горькую мысль: что могут сделать женщины из мужчины. Об этом говорят „Троил и Кресида“ и „Макбет“; та же идея затронута и в „Гамлете“.

1912.

СЕМЬЯ КАК ФАКТОР ЭВОЛЮЦИИ ВКУСОВ В АНГЛИИ XVIII ВЕКА

При объяснении происшедшего в первой половине XVIII века беспримерного поворота в литературных вкусах—от художественного рационализма, для которого наиболее подходящей формой является сатира, к душевной теплоте, чувствительности и природе—вспоминаются прежде всего положения, так отчетливо формулированные Гербертом Шеффлером в книге „Пуританизм и Литература" (Herbert Schöffler „Puritanismus und Literatur"). В литературе появляются новые люди, именно представители духовенства, которым до сих пор суровые правила ортодоксии мешали работать в ней; в известных отношениях они накладывают на новое искусство отпечаток своей профессии. Но прежде всего меняются носители художественного вкуса; общественные группы, занятые в прежнее время исключительно религиозной литературой, приобретают интерес и к светской письменности. Мышление становится более мирским, но основные принципы мировоззрения остаются неизменными, и они то и оказывают влияние на направление литературных вкусов. Конечно, были и другие общественные силы, которые вступили в некую идейную конкурренцию—без этого культ эмоциональности не приобрел бы того характера, который нельзя объяснить одной только трансформацией чувства религиозного. Выступает но-

вая тенденция: хотят воплотить в искусстве простейшие жизненные ценности, радости природной жизни и семейной обстановки, вместе с тем стараются исключить из области искусства определенные стороны жизни, между прочим—явления сексуального быта. Главной причиной этих изменений является семья, которая на протяжении ряда поколений приобретает все более важное значение; точнее, можно говорить о двух причинах, находящихся в тесном взаимодействии: с одной стороны, женщина, как носительница вкуса, приобретает все большее влияние, с другой стороны, литературной публикой становится семья.

Предпосылки первого явления покоятся в женском воспитании. В начале XVIII столетия воспитание женщины поставлено было плохо. В высшей части непуританской буржуазии и в аристократической среде господствовало мнение, что женщина не должна принимать особенно большого участия в духовных благах жизни. Стоит вспомнить, что Пепису, по свидетельству его дневника, пришлось однажды потратить весь свой воскресный послеобеденный досуг, чтобы обучить свою жену четырем действиям арифметики; в другой раз жена в совместной поездке портила ему нервы пересказом прочитанного ею „Кира Великого".

В следующем поколении это положение мало изменилось. Свифт жаловался, что из сотни женщин ни одна не владеет письменной речью; д-р Джонсон вспоминал, что в его молодости, женщина, писавшая без орфографических ошибок, почиталась образованной. Еще подруга Ричардсона, лэди Bradshaigh, считала необходимым подчеркнуть, что она не возражает против того, чтобы женщина умела писать и читать. Только из такой безгранич-

ной запущенности женского образования можно объяснить, что специфическим женским чтением были галантно-героические романы; в них прославлялся некий вымышленный тип мужчины, в котором соединялись неслыханный героизм с неслыханной чувствительностью,—преувеличенное до смешного сочетание тех свойств, которые представлялись женщине во все времена наиболее привлекательными в мужчине.

В первые десятилетия XVIII века в этом вопросе постепенно намечаются изменения, на которых отчасти оказало влияние и повышение уровня образованности у мужчины. В кругах, близких к большому свету, начинают признавать за женщиной большие права на образование. В значительной степени речь идет об образованности литературной. Уже моральные еженедельники рекомендовали занятия литературой, как средство против ужасающей женской праздности. Можно привести много примеров того, как с разных сторон появляются пионеры женского образования. Типичное явление, напр., родившаяся в 1721 году мисс Тальбот; мать ее знала из языков только английский, писала неграмотные письма, а дочь понимала по французски, по итальянски, знала немного латынь, а позднее выучилась и по немецки. В кругу так называемых „синих чулков" (в составе Mrs. Montague Mrs. Carter, Mrs. Delaney, Mrs. Thrale, Hannah More и других) эти образовательные стремления в значительной степени достигли осуществления. Пренебрежительная кличка, данная современниками этим женщинам (сначала ее употребляли и для того и для другого пола), может привести к ошибочному заключению, поскольку связывает литературные увлечения с пренебрежением к общественным формам.

Между тем в новом типе женщины, который ни в коем случае не ограничивается типом синего чулка, самое характерное именно—объединение двух разных отношений к жизни, до того времени существовавших большей частью раздельно. Это—первая попытка осуществить синтез, который уже Стилю мерещился, как идеал, а в более позднее время повсеместно укрепился в среде высшей буржуазии: сочетание общественных форм аристократического круга с образованностью и моральным мировоззрением буржуазии. Женщины в этом отношении опередили мужчин, хотя бы потому, что новое мировоззрение требовало отказа от мужских прерогатив. Это относится в особенности к трактовке отношения полов в литературе. Характер нового синтеза вполне отвечал половой психологии носителя художественного вкуса: в нем было нечто подчеркнуто женское или лучше сказать, нечто дамское-стародевичье. Восприятие жизни дамой особое—уже потому, что ее чувствительность не притупилась в борьбе за существование. Отсюда—некоторые особенности основного настроения. В таких кругах не может рассчитывать на симпатию грубый мужской реализм, который изображает вещи какими он их знает в действительности: какой нибудь Хогарт, ведущий зрителя и в публичный дом и в притон преступников, изображающий упадочного лорда, пришедшего к знахарю лечиться от половой болезни, или Фильдинг, живописующий красноречивой кистью долговые тюрьмы и сомнительные кабачки. Зато у женщин больше способности вчувствования, чем у мужчин: они опытнее в анализе чувств. Атмосфера этого дамского мира воздействует на величайшего романиста эпохи—на Ричардсона, всецело овладевает им.

Ричардсон был вначале мелким ремесленником. Какие мещанские воззрения были вынесены им из родительского дома, показывает изданный им сперва Письмовник, из плана которого выросла „Памела“. В Письмовнике этом он ратует против того, что дамы носят костюмы для верховой езды или против дамских занятий музыкой. История совращения Памелы, описывающая со всеми деталями попытки предприимчивого мистера Б. проникнуть в постель добродетельной героини, богата весьма реалистическими подробностями. Хотя Ричардсон и вышел из пуританской среды, но было бы ошибкой думать, что пуританизм и грубое называние вещей своими именами несовместимы. Книга Дефо о браке („Распущенность в брачной жизни“), например, достаточно подробно толкует о вещах рискованных—о средствах против беременности и иных вопросах супружеского обихода. Но вот Ричардсон попадает в общество описанных выше дам, принадлежащих к высшему общественному слою, наблюдает их жизнь, подчиняется их воззрениям, собирает материал, характеризующий их душевную жизнь. Следствием было то, что в своих изображениях душевной жизни он всецело отразил этот женский мир, и даже его идеальный, мужской герой сэр Чарльз Грандисон приобретает чисто женские черты. Существо этого героя—„деликатность“, т. е. тонкость и нежность чувств, сделавшаяся для Ричардсона основной добродетелью, из которой вытекают все остальные качества. Но это воззрение, пусть его еще раньше выдвигал Стиль, является специфически-женским пониманием добродетели. Ричардсон нашел его в среде окружающих его дам. Существует письмо от 1751 г. упомянутой уже мистрисс Тальбот к гораздо более

развитой и в духовном отношении замечательной мистрисс Картер, чрезвычайно характерное в этом смысле. Автор письма выражает свое восхищение по поводу „Грандисона“, восхищение которое, как она знает, разделяет и адресат. Роман радует ее тем более, что они обе в значительной степени создали его, принимая в работе над ним заметнейшее участие. Своим восхищением они сыграли роль Пигмалиона. К сожалению, продолжает она далее в шутливой форме, если будущее поколение будет веспитано по этому образцу, для них обоих это будет уже поздно. Эти размышления очень поучительны. Конечно, мир не последовал образцам Ричардсона или Тальбот-Картер, однако литература повсюду пошла по ричардсоновским следам. Линия, ведущая от Ричардсона через Руссо к „Вертеру“ Гете, самая заметная из многих.

С этого момента, можно сказать, в европейских литературах открывается великое победное шествие женщины, отчасти уже подготовленное моральными еженедельниками. Первые победы были, конечно, одержаны на родной почве. Это ясно на примере литературной карьеры Фильдинга. Из немецких историко-литературных работ можно вынести впечатление, будто Фильдинг уничтожил Ричардсона. Между тем, обратное утверждение, пожалуй, ближе к истине. Особенно видно это из истории последнего, знаменитого романа Фильдинга „Амелия“ (1751). Прием, оказанный этому роману, был для автора большим разочарованием. Фильдинг изобразил здесь со всем своим зрелым мастерством историю одного брака. Добродушный, слегка глуповатый, легковерный и легкомысленный капитан Бут женат на прелестной, бесконечно милой и добросердечной Амелии. Капитан попадает в беду, частью

—по обстоятельствам, частью—по своей вине. Жена его подвергается преследованиям великосветских негодяев, которые видят в ней легкую добычу. Несмотря на все лишения, несмотря на все удары судьбы, несмотря даже на его собственную малодушную неверность, Амелия все же сохраняет любовь к мужу до самой той поры, пока благоприятный поворот судьбы не освобождает ее от злой нужды. Для современных читателей в этом романе много прелести. Отдельные сцены в долговой тюрьме и в обедневшем доме переданы с колоритным реализмом, в котором есть нечто от Хогарта. Хотя нет глубины в характере Бута, однако, смешение в нем хорошего и дурного делают его живым этюдом с натуры; что же касается героини Амелии, то такие критики, как Теккерей, говорили о ней с энтузиазмом. Однако, при жизни самого Фильдинга „Амелия" совершенно очевидно не имела успеха. Критические журналы, стоявшие, разумеется, очень низко, смеялись над романом, публика отвергла его. Много прошло времени, пока не понадобилось второе издание. Какова же причина? Сам Фильдинг считал нужным объясниться со своими противниками. Он сделал это в издаваемом им „Covent Garden Journal" в форме суда, на котором появляется его героиня Амелия. Замысел автора необычайно поучителен. Судоговорение начинается с того, что вызывают лэди Дилли Дэлли, представительницу кружка светских дам: она выступает свидетельницей против Амелии. Как видим, Фильдинг знал, где искать своих врагов. Среди упреков, делаемых „Амелии" на суде, значительную роль играют обвинения в том, что сцены и характеры в романе „низменны". Мы видим, как тесно связаны здесь литература и общественность, и какую

важную общественную роль признает Фильдинг за женщиной. Не лишено значения в этой связи и то обстоятельство, что отрицательные и презрительные высказывания против этого превосходного человека и гениального писателя, повидимому, намекают на его общественное положение, на его непричастность к высшему задающему тон столичному кругу. Вспоминается Золя, который долгое время терпел общественные гонения из за направления своего искусства. Насколько прав был Фильдинг, видевший в дамах главных своих врагов, можно судить, кроме того, и из современной переписки. Мистрисс Делани в письме к мистрисс Дьюз от 18 янв. 1752 г. дает об „Амелии“ резко отрицательный отзыв. „Чего то недостает, — так пишет она, — чтобы сделать этот роман трогательным, в особенности мрачные сцены“. В романах Фильдинга недостает анализа возвышенных чувств; вызывает нарекание упоминание о вещах, не подходящих для дамского слуха.

Оглядка на даму-читательницу становится теперь еще более обязательной, чем прежде. Ни один писатель не может себе позволить пренебрегать женской публикой. Правда, такой человек, как Лоренс Стерн, сумел отстоять свою позицию. Его „Тристрам Шенди“ — книга совершенно мужская. Но поучительно видеть, с какой оппозицией в общественных вкусах пришлось ему бороться,—и женщины в этой оппозиции, повидимому, играли решающую роль. Так было в 1759 году. Показательно, что сентиментальное приложение к своей книге, впрочем—ценимое им самим особенно высоко („Историю бедного Лефевра“), он посвящает даме, именно лэди Спенсер.

Немного лет спустя из речей знаменитого проповедника доктора Фордис мы видим, что отноше-

ния начинают изменяться. Произведения эти, постоянно переиздававшиеся, имели немало влияния, как показывают биографии того времени. Это влияние, конечно, было тем сильнее, чем более определенно укрепляли они уже сложившиеся ранее отношения. Фордис в „Проповедях к молодым женщинам" от 1766 г. и в появившихся десять лет спустя проповедях „О характере и о поведении женского пола и о выгодах, которые последуют для молодых людей из общения с добродетельными женщинами" живейшим образом ратует за более тесное общение мужского и женского пола, т. к. ему кажется, что у женщин есть способность просвещать мужчин, и в этом он видит их задачу. Он отмечает разницу в этом отношении между Англией и Францией: во Франции, по его мнению, женское влияние господствует — чуть ли не от дворца до хижины. У молодежи, замечает он, это привело к результатам не совсем выгодным, зато в годы зрелые, мужчины, испытавшие женское влияние, гораздо вежливее и любезнее, занимательнее и образованнее, чем это бывает в Англии. Потому что при общении представителей того и другого пола, влияние женщины на мужчину всегда бывает сильнее, чем влияние обратное. Но для этого у женщины должно быть образование, и, действительно, проповеди Фордиса — хвала женскому образованию, от которого зависит добродетель женщины, ее достоинство и счастье. Все это дано в красивом изложении, которое часто подымается до истинно-поэтических воззрений. Литературу Фордис считает основой женского образования. Зерно, посеянное Ричардсоном, тут дает всходы. Автор „Клариссы" объявил женщину (VIII, 71) прирожденной писательницей: благородство мышления,

нежность чувств, живость фантазии дают женщинам преимущество перед мужчинами, которые, выступая в литературе, легко становятся неестественными, сухими и напыщенными. Родственные мысли высказывает и Фордис. И по его мнению литература — это сфера женского владычества; взамен глубины и силы природа дает женщинам большую душевную тонкость и большую нравственную высоту. Их психологические способности выше, чем у мужчин. Поэтому к литературе того времени, основывавшейся на „чувстве" и „характере", женщины были особенно близки.

В такого рода мнениях отражается происшедший за это время переворот. Литература стала предметом интересным для общества в неизвестной прежде степени. Женщина, как хранительница общественной морали, оказывает влияние именно через литературу. Передовой представитель церковных кругов понимает значение этого обстоятельства. Его пропаганда способствует тому, что женщина интенсивнее занимается литературой, и роль ее, как носительницы вкуса, становится более значительной. Поучительно видеть, как Оливер Гольдсмит в следующем году, ссылаясь на Фордиса, выпускает „Стихотворения для молодых дам", литературный сборник, куда входят такие вещи, которые „невинность может читать, не краснея". По этому поводу вспоминается пользующийся у нас такой дурной репутацией „Семейный Шекспир", изданный пятьдесят лет спустя доктором Боудлером; в предисловии Боудлер сообщает, что из текста им опущены все места, которые могут „вызвать краску на щеках целомудрия"; тот же принцип был уже у Гольдсмита.

Конечно, Гольдсмит помещает многое, что доктору Боудлеру не понравилось бы. Например, изящ-

ные стихи Уоллэра „К поясу"—с таким заключением—

Возьми, что хочешь,
Но скрытое под поясом мне дай.

вряд ли вызвали бы позднее одобрение. Но направление развития намечено уже здесь вполне отчетливо. Боудлер, родившийся в 1755 году и сохранявший еще личные связи с кружком „синих чулков", очевидно, воспитывается на воззрениях, которые к тому времени укрепляются. Если Фордис еще мог утверждать, что женское влияние во Франции сильнее, нежели в Англии, то вскоре в лондонском литературном круге сказать нечто подобное было бы уже невозможно. В противоположность французкому салону, в котором гораздо больше мужских гостей, если даже хозяином его является дама, лондонские салоны посещаются и тем и другим полом. Но женщины, господствующие здесь, прежде всего чопорны. Брак по любви считается у них чем то почти безнравственным; многие передовые женщины этой эпохи, мистрисс Деланей, Монтэгю, Трэль, замужем за людьми, которые могли бы быть им отцами; когда одна из них, мистрисс Трэль, оставшись вдовою, пожелала при новом браке последовать сердечному зову, это обстоятельство вызвало публичный скандал, как будто она совершила кровосмешение. Эти женщины совершенно не были затронуты страстью того времени ко всему природному. Под природным понимают они только буржуазное. Прежде всего они чувствуют себя охранителями довольно узкой морали. Когда Фани Берней познакомилась с мадам де Жанлис и мадам де Сталь, как только ей сообщили нечто сомнительное для их репутации, она

тотчас же прекратила знакомство с ними. Потому что „благопристойность“, как сказала Ганна Мур, одна из главных представительниц этого круга, „для женщины то же, что, по слову великого римского гражданина, для оратора его поступки. С ней считаются во первых, и во вторых и в третьих“.

Что такое понимание вещей, создавшееся, благодаря влиянию на литературу женщин, носительниц общественного вкуса, со временем становится угрозой для литературы и подрывает ее жизненные основы, должно служить предметом исследования последующей эпохи.

С вопросом о женском влиянии на литературу тесно связан вопрос о семье, как литературной аудитории. Семья, как хозяйственное и воспитательное объединение, существует очень давно; но как тесная община с интимными духовными связями она возникла сравнительно недавно. Семья предполагает известное содружество, душевное и духовное, идейные и материальные предпосылки которого появляются лишь в более позднее время. Условия духовного порядка создаются в особенности гармоническими формами брачной жизни, возможными лишь в связи с повышением культурных запросов женщины и с развитием новых взглядов на воспитание детей и на взаимоотношения поколений. Едва ли необходимо распространяться о том, как обстояло дело со всеми этими условиями в семье аристократического типа в начале XVIII века. Бедные чувством высказывания таких людей, как лорд Галифакс или внук лорда Честерфильда, говорят больше, чем целые томы. Устрашающим покажется нам и тот идеал, который витал перед Свифтом и был им выражен в его описании семейной жизни в стране добрых

коней. С другой стороны, в семье пуританского типа уже с времен реформации существовали более тесные связи, но связи порядка семейной теократии, при которой семья прежде всего—религиозная община, где отец властвует, как епископ, король и учитель одновременно, руководствуясь библией, как законом; он сам поддерживает духовную дисциплину в семье разбором катехизиса, семейными богослужениями и собеседованиями, или, когда отдельные члены семьи уже достигли духовной самостоятельности, приучает их к самодисциплине и контролю над собой,—так что каждый из них становится для себя и узником и тюремным надзирателем одновременно. Такая семья является союзом для совместного подавления в себе всяческих мнимо-грешных побуждений. Хотя существует много степеней и оттенков в строгости этих воззрений, но все же в основе лежит принцип, высказанный Бакстером: немыслима никакая настоящая семья, где бы „часть повелевающая" и „часть подчиненная" не восполняли друг друга. Как общее правило, семья подобного рода не допускала до порога произведений изящной литературы, рассматривая их, как порождение дьявола. В пуританском, по своему настроению, произведении Дефо „Семейный воспитатель" (1715) обращение непокорного члена семьи заключается в том, что он отправляет в камин все „песни, театральные пьесы и романы". При таких обстоятельствах число семейств, придерживающихся более человечных воззрений, было необыкновенно ограничено; конечно, и эти семейства испытывали на себе действие общих педагогических принципов того времени, по которым глубокая пропасть между детьми и родителями считалась естественной; и для них оста-

вался в силе общий принцип педагогической практики, по которому дети очень рано удалялись из родительского дома. Тут еще действовал и обычай заключать браки очень рано, почти в детском возрасте.

Только со смягчением суровой ортодоксии к началу XVIII века начинается нечто похожее на гуманизацию семьи. В течение столетия держался английский обычай, который особенно ярко рисует взаимоотношения поколений: дети ежедневно испрашивают благословение родителей, стоя на коленях перед ними. Этот обычай был распространен в широких кругах, и еще в XVIII веке он сохраняется в королевской семье. Обращаются дети к родителям в формах наиболее почтительных. Еще к Ричардсону обращались его дочери со словами „милостивый государь“. Поразительно, что мать отступает на второй план. Кто ищет в ранних биографиях сведений об отношениях к матери, тот часто бывает разочарован. Напр., ничего не говорится о матери Джона Локка, неизвестно даже, как долго она жила. Один из друзей старого Локка слышал от него, что была она благочестива и любила детей. И это все. Об отце же, напротив, сообщаются вещи очень характерные. Точно также не сообщается ничего значительного о матери Адеисона. В „Reliquiae Britaniae“ Бэкстера, там где автор изображает свое детство, речь идет вообще только об отце: мать и домашнее воспитание не упоминаются вовсе. Даже Джордж Фокс, рассказывая о своем детстве, ограничивается в отношении матери словами: моя мать была женщиной достойной уважения. Примерно то же самое находим у Фуллера, Стиля и Сиббера. Еще в мемуарах д-ра Джозефа Уортона мать не играет никакой роли.

Отношения между братьями и сестрами сильно стеснены педагогическими воззрениями века. Дошедшая до нас переписка между подростками братьями и сестрами состоит, главным образом, из наставлений в добродетели, не по детски рассудительных. Во всем этом замечается перемена у поколения, родившегося около 1720-1730 года. Если Эразм Дарвин сетует на своего отца, умершего в 1754 г., что он „держал детей в ужасающем отдалении от себя", то эта жалоба как раз и показательна для наступившей перемены и для требований нового времени. Самому Ричардсону, великому заступнику за права детей перед родителями, приходится защищаться от упреков своих приятельниц в том, что он слишком сух и строг с дочерьми [1]). Начинают, наконец, следовать совету Стиля, что детей можно привязать к себе только, используя их склонности. Прежний мир был неспособен понять эти склонности и проникнуть в душу ребенка. Честерфильд приправляет письмо к девятилетнему мальчику насмешливыми замечаниями по адресу католической церкви, дает ребенку прочесть „Тома Джонса", а четырнадцатилетнему подростку—роман мадам де Лафайет, „Принцесса Клевская", историю несчастной страсти. Только теперь начинают издавать подлинную детскую литературу, вроде той, которую печатает

---

[1]) Ответ его в общем отрицательный: „Снисхождение свойственно родительскому сердцу. Детям приличествует показывать, что они не чувствуют себя этим обиженными". По поводу упрека в сухости он, между прочим замечает, что часто шутил с ними и свободно высказывал в их присутствии свои взгляды. „Я надеюсь"—кончает он—„что они прошли даже значительную часть разделявшего нас расстояния, которое я старался помочь им преодолеть".

Джон Ньюбери, издатель Гольдсмита. Этот переворот, в значительной мере, вызван повышением образовательного уровня женщин. Авторитет женщин растет. Матери могут теперь и в духовном отношении кое что дать свом детям. Типичным примером служит дочь знаменитого филолога Бентлейя, мать драматурга Кумберланд, родившегося в 1732 году. Последний рассказывает в своих мемуарах, что мать внимательно относилась к его духовным интересам; подобно матери Гете, она старалась окрылить полет его фантазии и содействовала выработке его вкусов. Застывшие формы авторитарных отношений изживаются. Еще мудрый Бэкон во славу дружбы приводит такой довод: „мужчина может разговаривать со своим сыном только как отец, с женой—только как супруг, тогда как в разговоре с другом он может держать себя так, как это требуется обстоятельствами, а не как подобает его персоне".

Однако, полутора веками позже люди уже не так чопорны. Пропасть между людьми, которая до этого времени считалась обязательной, теперь нередко исчезает. В одном дошедшем до нас письме (1767) отец (Боудлер) пишет сыну, которому всего 21 год, что он надеется навсегда остаться его лучшим другом, а несколько позже мать Марии Эджворт выражает готовность обращаться со своей двадцатилетней дочерью, как с равной во всех отношениях, кроме возраста. Домашнее воспитание, ставшее с начала века несколько более обычным явлением, а также повышение брачного возраста, облегчают возможность фактического осуществления в жизни этих тенденций. Действенность их настолько велика, что трудно поддается учету. Правда, в полном своем объеме они могут развиться только тогда, когда делаются всеобщим достоянием, а это происходит на

несколько поколений позже. Только в ранней Викторианской эпохе, в начале господства стиля Бидермейр, дух семейственности становится настолько могущественным, что он накладывает так или иначе свой отпечаток на большинство литературных произведений. Но уже в начале второй половины XVIII века мы замечаем первые признаки этого явления.

Одинаковая душевная и интеллектуальная настроенность находит себе выражение в совместном чтении. Правда, чтение вслух—очень древний обычай в семьях пуритан. Бакстер наглядно рисует этот обычай в наставлении: „Выбирай для чтения вслух в кругу своей семьи или перед посторонними надлежащее время и делай это с должной серьезностью, а не тогда, когда дети кричат или болтают, а слуги заняты своим делом и мешают тебе". Однако, он рекомендует для чтения вслух только трактаты и книги религиозного содержания, например „Обязанности набожного человека", „Жизнь в боге" и т. д., а отнюдь не „сатанинские книги": „суетные рассказы, театральные пьесы, романы и любовные истории". Более того, многочисленные наставления в хорошем поведении по большей части, повидимому, предназначались авторами именно для семейного чтения по воскресным вечерам. Так, например, в знаменитом „Христианском наставлении" Бакстера прямо говорится, что эту книгу отцы семейств должны читать вслух в семейном кругу. Однако, очень рано возникла мысль для оживления внимания заставлять и детей читать вслух. В особенности уже с давних пор практиковалось чтение детьми по очереди священного писания. „Семейный воспитатель" и „Religious Courtship" Дефо несомненно обязаны этому обыкновению большим количеством изданий, которые они выдержали. Когда

впоследствии, в XVIII веке, лед ортодоксии растаял под воздействием новых идей, а Аддисон и Стиль создали светскую литературу, лишенную, по отзывам набожных людей, всякого жала, семейное чтение приобретает иной смысл. Правда, все еще главный материал для такого чтения составляют проповеди. Выяснить содержание „Семейного Журнала“, выходившего в течение короткого времени в 1740 г., в издательстве Джона Осборна, нет возможности, так как ни одного экземпляра этого журнала, по-видимому, не сохранилось. Однако, уже девятью годами раньше идея создания искусства, специально рассчитанного на семейный уклад, носится в воздухе, так что Фильдинг мог высмеивать чрезмерную поучительность одной современной оперы в следующих выражениях: „Эта опера ставит себе целью научить правильному ведению домашнего хозяйства, это так сказать семейная опера, карманный справочник для отцов семейства, и все семейные люди обязаны иметь ее в своем доме“. Затем Ричардсон дал своими произведениями богатый материал для семейного чтения и любопытно, что большинство случаев упоминания о его романах говорят о том, что они читались вслух [1]). Он сам, еще работал

---

[1]) Очевидно, что произведения этой эпохи уже в самом процессе писания сознательно или бессознательно частично предназначаются для чтения вслух. Этим во многих случаях можно было бы объяснить их риторический стиль. Возьмем, например, начало „Расселаса“ Джонсона: „Вы, легковерно прислушивающиеся к шепоту фантазии и пристально следящие за призраками надежды, Вы, которые ожидаете, что этот век выполнит обещания юности, и что невзгоды настоящего дня будут возмещены завтрашним, обратите внимание на историю Расселаса, принца Абиссинии!“ Трудно представить себе подобную тираду иначе, как читаемой вслух.

над „Памелой“, каждый вечер читал вновь написанный отрывок жене и одной из юных приятельниц, и их одобрение давало ему импульс для дальнейшей работы. Одна знаменитая картина изображает Ричардсона сидящим в гроте своего сада, среди друзей обоего пола, и читающим вслух из рукописи „Сэра Чарльза Грандисона“. Из писем к нему же мы видели, как в это время, вместе с ростом интереса к литературе, все бо́льшее распространение получает и этот обычай. Впрочем, даже одна из его героинь, Анна Гоу, изображена читающей вслух своей матери в зимние вечера. Когда не читают вслух, то, по крайней мере, читают совместно, как это описано в письме к Ричардсону Аарона Гилля: „В настоящий момент вокруг меня три девушки, каждая с отдельным томом в руке, и все, как влажный апрельский цветок“. В светской форме удерживается также и старый пуританский обычай давать детям читать вслух. Если, например, в романе Фильдинга „Джозеф Андрьюз“, маленькому Дику, сыну пастора Адамса, велят прочесть вслух рассказ, то в этом, очевидно, отражена бытовая действительность. Ведь мы знаем, хотя бы из биографии мистрисс Триммер, что ее муж (ок. 1770—1780), по возвращении с работы, собирает по вечерам вокруг себя небольшую компанию слушателей и дает кому нибудь из своих детей читать вслух отрывки из исторических хроник Шекспира, из Мильтона, Попа, из „Истории Англии“ Юма, „Комментариев“ Блэкстона, моралистических еженедельников, произведений Джонсона или Берка, из проповедей или священного писания. Чтение вслух и рукоделие, лучше всего—то и другое одновременно, сознательно выдвигаются взамен игры в карты, чем в особенности в течение многих поко-

лений убивали свое время женщины высшего круга. Клариса Гарлоу собирает зимними вечерами вокруг себя соседских девушек; они приносят с собой свое рукоделие, и одна из них читает вслух. Но это происходит только в будни. Во всем этом признается известный утилитаризм; он отвечает новому духу времени, который в словах Клариссы: „Лучше польза, чем блеск“, нашел себе выражение, являющееся как бы лозунгом всего буржуазного понимания жизни.

Таким образом, чтение вслух получает признание, как особый вид искусства. Уже Клариссу славят за ее большое мастерство в этом деле, а доктор Фордис даже в своей проповеди (1766) вплетает целое рассуждение о том, как научиться этому искусству; он советует начинать с коротких прозаических отрывков, затем переходить к образцам эмоционально-повышенной и риторической речи, откуда уже только один шаг до страстного и возвышенного. Хотя при этом, конечно, имеются прежде всего в виду классики, все же ясно, что таким путем семья постепенно получала все большее значение, как потребитель литературы, способный воспринять ее и ищущий подобных восприятий. Еще Локк ничего не подозревал о воспитательном значении литературы. Теперь же, как это видно из примера д-ра Фордиса, даже прогрессивная часть духовенства уже отдает себе отчет в том, какую важную роль в деле воспитания может играть литература.

Влияние этой эволюции на искусство многообразно. Плодотворным оно становится прежде всего тем, что понимание духовных ценностей семейной жизни приводит и к воплощению их в искусстве. Как ни странно, но это еще мало проявляется у Хогарта, художника, в столь многих других отно-

шениях пропагандирующего идеалы новой эпохи. Например, было бы естественно ожидать, что, противопоставляя жизненный путь „прилежного“ и „ленивого“ подмастерий (1747) и показывая нам мистера Гудчайльда на вершине и в конечной точке его карьеры, автор выведет его не только на утро после его свадьбы с дочерью богатого буржуа и сановным представителем лондонского Сити, но и счастливым отцом семейства, в кругу подрастающих детей. Однако, подобная мысль, столь очевидная для представителей следующего поколения, не возникает у него вовсе. С другой стороны, уже много раньше в „Катоне“ Аддисона (1713) заметно влияние нового духа; Аддисон изображает своего героя не только великим римлянином, но, прежде всего, нежным, уважаемым и прославленным отцом; дочь его настолько предана ему, что на вопрос другой девушки, любит ли она Юбу, она отвечает, что дочь Катона не может при жизни отца ненавидеть или любить кого либо помимо его воли. Следующее поколение, правда, уже более критически подходило к проблемам семьи. Аддисон в „Зрителе“ делает однажды чрезвычайно характерное для старшего поколения замечание о том, что в конфликтах между родителями и детьми его симпатии находятся на стороне первых, так как дети должны быть благодарны своим родителям. Следовательно, ему вряд ли понравилось бы „Religious Courtship“ Дефо, где показана борьба против злоупотребления родительским авторитетом, а также та попытка поставить и разрешить в широком масштабе эту проблему, которую делает Ричардсон в своей „Клариссе“, к великому интересу всей Европы. Эта проблема развернута не только главным действием, но и побочными эпизодами, посвященными домашней

жизни Анны Гоу, и необычайно тонко и по современному рисующими трудности совместной жизни матери и взрослой дочери: различие в темпераменте, несмотря на всю их взаимную любовь, с необходимостью приводит к непрерывным трениям и противоречиям.

Совсем иное видит в семейной жизни Фильдинг. В его творческой эволюции от поверхностных сатирических комедий к задушевной интимности семейного романа в значительной степени отражен психологический кризис века, смена аристократического восприятия жизни буржуазным. При этом вещи, остававшиеся прежде совершенно незамеченными, становятся теперь интересными. Интимизм домашнего обихода, бывший совершенно непонятным для аристократии, окружается теперь каким то чудесным ореолом. Рисуя свою Амелию (1751) на кухне, за приготовлением ужина, Фильдинг восклицает: „И если мне позволят высказать смелую мысль, то я скажу, что сомневаюсь в том, возможно ли вообще представить это прелестное существо в более привлекательном свете, чем когда она готовит своему мужу ужин, а дети ее играют вокруг!" Трудно не вспомнить тут Вертера, которому Лотта, оделяющая своих маленьких сестер и братьев ломтями хлеба, представляется таким прекрасным существом, что он тут же влюбляется в нее.

Идиллическая поэтизация внешне бедного домашнего уклада, безусловно искренняя и естественная у Фильдинга, как и все написанное им, у других авторов этого времени переходит в манерность. Так „Мир" (1753, № 16) рисует идиллию пасторского дома одной дальней иоркширской деревни, члены которого умеют жить, как боги, на доход в 50 фунтов стерлингов в год, являют настоящие

чудеса домашних добродетелей и, прежде всего, сами настолько становятся детьми в кругу своих детей, и так нежны друг с другом, что приводят этим в умиление посетителей. Старая пометка на экземпляре Британского музея, доказывает авторство известного сочинителя сентиментальных комедий Мура. Повидимому, от него Оливер Гольдсмит получил импульс к своему „Викфильдскому священнику". Этот роман рисует семейную жизнь, отвечающую запросам нового времени. Отец—патриарх, но не тиран—погружен в свои научные труды, в которых его супруга, богато одаренная домашними добродетелями, ничего не смыслит. Он счастлив с ней и детьми, свобода которых родителями не стесняется. Показательно, например, что отец, недовольный тем, что его дочери приготовляют у камина какую то косметическую жидкость, ловким движением кочерги, словно случайно, опрокидывает сосуд. Неограниченный авторитет родителей уже на ущербе. На его месте возникает тесный дружеский семейный круг. Семья совместно проводит время в садовой беседке, пьют чай среди кустов жимолости и боярышника, обедают в поле за общим столом, совместно делают небольшие прогулки, во время которых занимаются кормлением дроздов и малиновок, организуют сообща с гостями—соседями детские игры, в которых участвуют и матери, тогда как отцы остаются зрителями, устраивают маленькие домашние концерты, играют на гитаре, читают вслух стихотворения и беседуют о литературе. Дети приветливы и любят друг друга; сестры заботятся о костюме маленького Моисея, когда он отправляется на рынок, и вплетают ему в кудри широкую черную ленту. Наконец, вся семья позирует для общего семейного портрета, жена священника

в роли Венеры, малыши—купидонами, Оливия—амазонкой на цветочном холме, София—пастушкой, а сквайр в роли Александра Македонского у ног амазонки Оливии. При этом случается маленькая неудача, напоминающая комизм Штиндевской „Фрау Баухгольц“: картина оказывется так велика, что ее невозможно внести в дом.

Тут семейная жизнь подана, так сказать, как добродетель, ставшая счастьем, как сентиментальная идиллия, в которой детство, детскость души и примитивные жизненные радости выставлены наиболее ценным содержанием жизни, прекрасным и привлекательным даже там, где автор слегка иронизирует над мелкими человеческими слабостями. Огромное расстояние лежит между этим чувством жизни и тем, которое предшествовало ему и было присуще аристократии; с другой стороны, оно уже приближается к восприятию жизни Вордсворта. Кто ищет подходящего материала для семейного чтения,—а потребность в нем, как показано выше, была очень велика и постоянно росла,—тот не найдет ничего более восхитительного, чем это абсолютно чистое и удовлетворяющее всем требованиям благопристойности произведение. Благодаря этому, оно выдерживает одно издание за другим, несмотря на слабый сюжетный замысел, на незначительную оригинальность и на то, что собственно специалисты в литературе приняли его безо всякого энтузиазма.

В некотором противоречии с этой медленно, но непрерывно крепнущей тенденцией эпохи стоит Стерн. Правда, никто не умел передавать атмосферу семейственности лучше автора „Тристрама Шенди“. Заслуга Ричардсона, состоявшая в том, что он первый позволил заглянуть в интимнейшие углы частной жизни, заслуга, получившая одобрение всего

образованного мира, бесконечно превзойдена у Стерна мелочной передачей наиболее индивидуальных черт бессознательной жизни. В сценах, вроде той, когда во время родов жены „родитель“ в изнеможении ложится на постель, а брат его садится рядом с ним в старинное кресло, чтобы помочь ему пережить эти ужасные часы,—домашний быт схвачен с небывалым дотоле мастерством. Персонажи, на самом деле, наблюдены в домашних туфлях и халате. То же самое относится ко всему, что имеет отношение к семье, как к кругу интимно общающихся лиц, например, к общей заинтересованности в прошлом семьи и вытекающему из некоторых элементов этого прошлого чувству фамильной гордости: воспоминаниям о деде, замешанном в деле герцога Монмута, о прадеде с его странным носом, от которого еще сохранились сапоги, бывшие на нем в битве при Марстон Мур, наконец, о темном пятне на фамильной чести—тете Дине, сбежавшей с кучером. В изображении всего этого Стерн достиг сравнительно со своими предшественниками максимальных успехов, при чем все события озарены у него улыбкой великолепного юмора. То же самое относится и к собственно сентиментальным чертам романа, к истории бедного Ле-Февра. Действенность их в том, что судьба бедного мальчика, отец которого, отставной офицер, умирает в придорожной гостинице, трогает читателя. Весьма напоминает их и характер чувствительных сцен „Сентиментального Путешествия“. Однако, когда Стерн касается основы семейства Шенди, брачных отношений, он открыто выступает в роли фривольного насмешника и явно обнаруживает этим свое происхождение из совсем иного общественного круга, чем та буржуазная среда, изображению которой отныне суждено пре-

обладать в литературе. От своих предшественников—аристократов, осмеивавших брак, как „забавное несчастие“, он отличается только своими новыми, оригинальными приемами, показывающими вещи гораздо непосредственнее, чем это когда либо делалось до Стерна. Дело в том, что вся психологическая утонченность, вся деликатность, все тонкое понимание друг друга, все это имеет место только в взаимоотношениях братьев Шэнди, тогда как отношения брачные, по существу, сводятся к тому, что для отца Шэнди неразрывно связано с ежемесячным заводом больших часов, и даже в эти моменты муж сохраняет презрительный тон, легко переходящий в раздражение, а жена занята мыслями о своем хозяйстве. Ведь показательно же, в конце концов, для установки Стерна, что жертвой его блестящего остроумия становится, главным образом, жена, которая, по отсутствию научных интересов, упрямству, любопытству, заставляющему ее подслушивать у дверей и т. д., стоит значительно ниже мужских членов семьи. Равным образом из того же подхода к вещам вытекает и противопоставление трогательного и наивного дяди Тоби прожженной вдовушке Вадман, старающейся завлечь его в свои сети, но при этом опасающейся некоторых последствий полученного им на войне ранения. Шэнди, в роли отца семейства—комическая фигура. Старший сын, похожий на мать, не занимает никакого места в сердце отца. Сомнениям отца насчет того, отправить ли сына в воспитательное путешествие или же употребить эти деньги на улучшение своего сельского хозяйства, кладет конец неожиданная смерть ребенка, которая вызывает отца на весьма отвлеченные размышления о жизни и смерти; ко второму из своих сыновей, Тристраму, он питает нежные родитель-

ские чувства, в духе нового буржуазного общества. Однако, как раз эти отношения даны в комическом свете. У Стерна, так сказать, идеи галантной эпохи подсмеиваются над атмосферой буржуазного мира. Пользуясь выражением Гете, можно сказать, что буржуазное восприятие жизни осмеяно здесь, как „филистерство". Но из этого как раз и видно, какие успехи сделала буржуазия. Об этом свидетельствует и резкая враждебность, с которой была встречена книга Стерна, о чем уже говорилось выше. Правда, его остроумие и юмор достаточно блестящи для того, чтобы укрепить положение книги, несмотря на это противодействие, однако, требования новой эпохи, которые, по существу, сводятся к требованиям женской половины общества и семьи, очевидно, все сильнее начинают влиять определяющим образом на художественное творчество. Особенно показательным в этом отношении является странный перелом в творчестве Смоллета; в последнем своем романе „Гемфри Клинкер" (1771) он отказывается от своего обычного резкого реализма в пользу приятной и сочувственной манеры изображения, которую недаром сравнивали с искусством Гольдсмита. Поскольку в подобных результатах получила чистое художественное выражение подлинно гуманная тенденция, социальный фактор, возникновение которого мы проследили, обнаруживает свою высшую ценность. Однако, таково только начало этого процесса. С возрастанием его могущества, все сильнее сказывается в нем узость и консерватизм, которые, между прочим, являются естественным следствием и того обстоятельства, что семья особенно податлива влиянию церкви. Путь этого развития—долог; он завершен только в наши дни, не без содействия Самюэля Бутлера и Бер-

нарда Шоу. Трудно даже учесть, сколько на этом пути погибло возможностей развития, но некоторое отдаленное представление об этом можно себе составить, если дать себе отчет хотя бы в том факте (приведем только один крупный пример), что такой поэт, как Кольридж боялся повредить своей репутации переводом гетевского Фауста.

1926.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРИЛОЖЕНИЯ